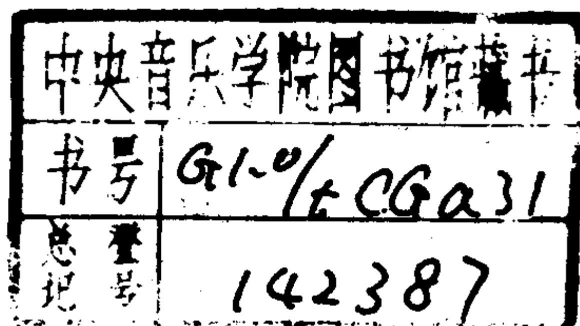
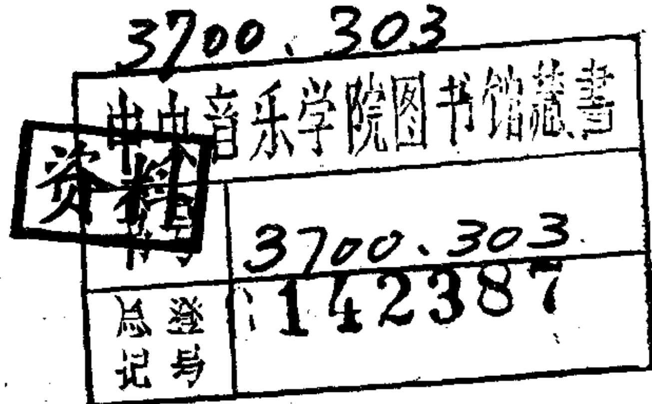


目 录



——日本《标准音乐辞典》

〔日〕 神保常彦 著
张 前 译 金文达 校

音乐美学，作为关于音乐的美学方面的研究，与一般美学相对而言，可以算是一种特殊的美学。另一方面，当人们把音乐学按体系和历史进行划分时，则又可以将音乐美学看做是按体系划分的音乐学中的美学部门。但不论怎样划分，音乐美学都是以美学的态度来解决音乐中美学问题的学术工作的总称。正如美学中有各种不同的倾向一样，音乐美学中的倾向也是形形色色的。所谓美学的问题，是指美的基本结构、美的实际形态，和把它们贯穿起来的美学逻辑和美的存在方式，以及艺术的本质与价值、支配艺术创作与欣赏的美学原则、风格问题，等等。所谓美学的态度，则是指对于这些问题给予理论方面的关心，找出他们科学上和哲学上的根据。如果关于什么是美学的问题和美学的态度，可以这样概括的话，那么也就可以说：音乐美学是以如上所说的美学姿态来研究音乐的一种学问。

音乐美学大体上有哲学的音乐美学、心理学的音乐美学

与社会学的音乐美学之分，但只要目的在于找出音乐得以存在的根本依据，无论采用的是哪种方法，都可列入音乐美学之中。因此，自从音乐美学于19世纪下半叶建立以来，虽然实际上具有心理学倾向的研究著作很多，但是作为音乐美学本来的特色，应该说主要还是在哲学性方面。因此，过去往往把音乐美学称做音乐哲学，并不是没有原因的。不能因为是哲学，就和音乐学的其他部门相脱离。相反地，只有在把其他部门的研究成果作为辅助知识，充分地加以参考之后，才能取得有成效的、可靠的成果。特别是，掌握音乐技术理论知识并对史学与社会学提供的事实有所理解，则既可避免容易出现的美学推理上的抽象性与逻辑的缺陷，又可密切联系现实的音乐并扩大视野。另一方面，音乐史学和音乐社会学在方法论上也要求有美学修养。同时，在狭义的音乐理论方面，如果一直深入探讨到乐曲的美的结构原理的话，也自然要和美学联系起来。不仅如此，在实际的演奏、作曲和评论过程中的每一瞬间，可以说都要作美学上的处理。这样一来，在活的音乐当中，其本身就理应经常包含着美学的因素。作为音乐美学来说，可说是把这种处于半无意识的、潜在状态的美学问题有意识地显现出来并加以理论化。在实际的音乐家、狭义的音乐理论家、评论家、诗人和文学家的著述中包含着很多值得重视的卓越的音乐思想，对于音乐美学来说，这也是不可忽略的。这是因为，它们在学术上虽不能说很完美，但其体验却是很丰富的缘故。特别是，实际的评论与美学有十分紧密的关系，评论可以预先想到美学的问题，而美学也甚至含有某种意义上的评论性质。但是，美学是把学术上的认识作为目标的，它虽然也把评论的原理当做

课题，但涉及各个作品的具体的评论，并不是它本来的任务。它应该经常从原理上和整体上深入探讨音乐的意义与本质，并进而研究一般原理在具有个性的各个作品中如何被具体化的问题。因此，象莫塞和菲莱勒那样，由于每部作品都可以有个别的美学，而过分强调“部分美学”（Teilästhetik）是成问题的。有的音乐学家或音乐史学家不一定把音乐美学作为自己的专业，但他们关于美学方面的意见也是非常宝贵的。例如，古尔利特、贝塞勒、勃鲁梅、维奥拉等就是这样的。可以到具有高度哲学修养的音乐家或具有内行的音乐修养的哲学家当中去找理想的音乐美学家，但他们在实际上往往不是容易偏于哲学就是偏于音乐。

上面主要说明了关于音乐美学应有的课题与内容，现在，有必要对过去到现在的音乐美学思想的变迁作一下历史的回顾。音乐美学这个名称最早见于舒巴尔特（Ch.F.D. Schubart, 1739—1791）的《论音乐美学思想》（《Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst》）（1806年出版）。但这本18世纪末所写的书，并没有上述那样带有美学探讨的内容，而是一本音乐通论式的著作。很多名符其实的音乐美学专著，是在19世纪下半叶以后出现的。在用英文或法文写的书籍当中都可以看到这种程度的著作。

音乐美学这个名称虽然是在18世纪后半叶确立起来的，但音乐思想却和一般美学思想一样，可以上溯至古希腊。把声音的魅力作为巫术而用于医疗的原始时代的“声音的魔术观”（Magie der Töne），虽然还算不上什么音乐思想，但它作为极端强调声音的功能性的一种见解，也受到了重视。被称为最早的音乐思想的“和谐的认识论”（Noëtik der Har-

monie)，是属于以毕达哥拉斯为代表的希腊学派的思想。按照这个认为“数”是万物的基础的学派的哲学，凡是受到作为“数”的秩序的“和谐”所支配的事物，均称之为音乐。这样，音乐的概念就显然扩大了。天体的秩序、身心的秩序和现实的音乐均在“和谐”这个名词之下被称做音乐。自阿尔基达斯起，音乐被当作与算术、几何、天文相并列的数学方面的姊妹学科，变成在中世纪大学中被定为重点学科（arteslіberales）的开端。按照这种见解，现实的音乐作为感性的东西来说，当然没有什么问题。但是它直截了当地道破了音乐中存在着秩序，指出了自然的法则本身，同时也就是艺术的法则，这是有很大意义的。浪漫派的谢林格（A. Schering）也曾有过与此相似的观点，而现代的H.凯塞则更是到现在依然墨守着毕达哥拉斯主义。冲破了毕达哥拉斯的音乐观，站在感性立场上的，是亚里士多德的音乐观（Ästhetik der Tonkunst）。他着眼于现实的音乐，否定了天体的音乐。但因他从心理效果的角度出发，把乐音与乐音的运动，同心情的活动视为同一种东西，从而认为每个乐音都有自己的特定感情内容（ethos）。这就是后世称之为“感情内容说”的一种感情表现的美学。亚里士多德和柏拉图同样，也是从教育观点出发对音乐进行评价的，但他以比后者更宽容的态度，承认作为高尚娱乐的音乐与音乐的感情净化（Katharsis）的效果。柏拉图的音乐思想，介乎毕达哥拉斯与亚里士多德之间的地位。亚里士多德的感性论观点，为他的高足阿里斯托克森所继承，并进而开辟了通往具体地掌握音乐现象的道路。但由于古代末期只强调了音乐的主观性与娱乐性，故而不相信它具有人生的意义。另外，还兴起了

一种以数为象征的、强调音乐神秘性的思想，后来过渡为中世纪的神学的音乐观。

毕达哥拉斯的数和谐论体系的宇宙主义音乐观与亚里士多德的感情内容说体系的人文主义音乐观在中世纪依然是两根支柱，但被加上了神学色彩。即使在值得重视的奥古斯丁的音乐观里，数论的倾向也是很强的。随着愈来愈临近文艺复兴时期，从实际的音乐教育方面出发，对音乐实践的自觉性开始萌芽。而一进入文艺复兴时期，这种倾向就被与诗和修辞学联系起来，感情内容说体系方面便开始占据优势。然而，数和谐的体系，在这期间仍未中断。即使到了17、18世纪，情况依然大致如此。以马泰松为顶峰的所谓情绪说(Affektenlehre)，把音乐和修辞学当作姊妹关系，而且把不用语言、只用音乐说出人类的情绪作为音乐的目的。这种情绪说，在当时的理论家与作曲家中间也流传开来，但它后来在19世纪中叶受到了汉斯立克的彻底驳斥。然而，即使不待汉斯立克出现，情绪说也面临衰微的命运。那是由于浪漫主义已经兴起的缘故。因为，受到启蒙时期理性主义支持的情绪说，在以超理性主义为特色的浪漫主义之下，已经失去了支持。浪漫主义音乐观的特色，可以说就在于从音乐中发现梦幻般的气氛。例如，瓦肯洛达便把音乐说成是从彼岸的世界传来的天使般纯洁的艺术。把这种形而上学式的气氛美学做了哲学性的阐述的，便是叔本华的著名的音乐论。它把音乐捧为世界终极的直接反映，是其他艺术所不可比拟的、绝对化的东西。在文艺复兴与17、18世纪，音乐是被当作一种感情的语言而放在现实的语言范围内加以考虑的。而浪漫主义则把音乐当作是从语言终结的地方开始的东西，从而使音乐

远离了语言。但其中却有无限的气氛在萦绕着。当需要清除这种情绪性并客观与冷静地考察音乐的时候，汉斯立克的纯粹主义便应运而生了。汉斯立克认为，音乐与18世纪式的具体的情绪或浪漫主义的捉摸不定的气氛并无本质上的联系。他只想从音乐思维所产生的乐音的运动形态当中去发现音乐所特有的美。这是一种与感情内容说相对立的直观形式说。这种偏于形式的学说引起了感情拥护派的强烈反对，在浪漫主义时代的当时来说，也是理所当然的。安姆勃洛斯、豪塞格是感情拥护派的代表。其后，就形成了形式与内容之争。19世纪后半叶就是在这种争论声中渡过的。可是，这个时期也正是实证科学勃兴的时期，不久之后，这种科学倾向也影响及于音乐美学。因此，音乐美学也采取了比以前更为现实的、客观的态度，变得更加接近于音乐理论；而且，分析的方法也变得有科学性了。里曼（H.Riemann）是这个向20世纪过渡时期的倾向的代表人物。他虽然折衷地承认了音乐的表现性，但由于他是把重点放在作为表象的形式方面，因而并未能与克列契玛尔（A. Kretschmar）的以近代科学形式复活的情绪说联合起来。里曼和克列契玛尔虽然都曾求助于心理学，但是，随着旧的要素心理学让位给作为新的形态心理学和作为新哲学的新康德派，以及现象学与人生哲学，音乐美学也要求具体化，要求更忠实于对作品的体验。结果，便产生了被称为能量说的一种即物性的音乐观（如申克〔H. Schenker〕、哈尔姆〔A. Halm〕、库尔特〔E.Kurth〕、梅尔斯曼〔H. Mersmann〕等）。谢夫凯（R. Schäfke）命名的这种能量说，把音乐视为乐音内在的紧张与弛缓的一种力度上的有机展开，而去追求纯音乐性质的东西。于是，作

为19世纪中心问题的形式与内容的对立，便过渡为自律与他律对立的观点。过去被看做是形式美学的代表者的汉斯立克，这次又被视为自律主义美学的创始人。加茨(E. Gatz)按自律与他律的观点，对康德至库尔特之间的德国音乐美学学说进行了分类与整理，他把自己说成是汉斯立克的后继人。另一方面，把克列契玛尔的学说加以改造和发展了的谢林格的音乐象征论，经常把音乐以外的、诗歌式的东西当作音乐内在的东西来看待，所以是倾向于内容主义的。（第二次世界）大战后，时间论的观点得到了加强，取代了力度的概念，能量说中所缺乏的哲学倾向在音乐美学中也复活起来。斯布钦斯基，特别是勃路莱（G. Brelet）女士的著作《音乐的时间》（1949）就是在这种潮流中出现的。他们的观点超越了能量说，一边紧密结合音乐体验，一边以内在的形而上学方法发现了自律性的音乐的时间，因而依然属于自律主义体系。斯特拉文斯基、皮盖(J. C. Piguet)、玛尔塞尔、维阿尔（J. Vial）等人的观点中，存在论的倾向很强。苏皮契奇（I. Supičić）想用客观的表现主义去扬弃勃路莱观点中仍然残存的形式主义倾向，因而可以把他看作是属于库克、林格包姆、佛古松(D. N. Ferguson)、兰格（S. Langer）等人的在音乐中复活表现性的集团中的人物。自律主义体系中一种无可置疑的狭隘见解，也受到了丽莎（S. Lissa）、万斯洛夫等马克思主义体系的社会主义音乐美学家们的敦促，要其重新进行考虑。音乐中任何一点点复活内容的要求，都往往容易回到他律的见解。本世纪的人们，似乎都想立足于自律、他律综合的立场。战后，德国出现的哈尔特曼(N. Hartmann)和维奥拉（W. Wiora)的重层音乐美

学、楚卡坎德尔（V. Zuckerkandl）的人间象征论式的能量主义，以及康拉德（L. Conrad）提倡的全人主义音乐美学，都可以看作是从人性的角度出发来追求这种综合性的。安塞尔美（E. Ansermet）站在坚持调性的立场上，一面批判现代音乐，一面从富萨尔和萨尔托尔的现象学的存在论出发去探讨音乐的本质。这种新的见解正在提出有关这方面的问题。迈耶（L. E. Meyer）等从信息理论出发的音乐分析方法，也有开辟新的领域的可能性。由于哲学、美学与音乐美学互相具有极其密切的关系，今后的音乐美学一定会随着哲学与一般美学的进展和现实音乐的动向，不断获得新的发展。

音乐美学

——日本《新音乐辞典》乐语篇

〔日〕 野村良雄 著

张 前 译 金文达 校

音乐美学，从这个名称来讲，可以看作是“音乐的美学”或是“音乐美的学问”。因为美学是哲学、心理学和社会学等方面的学问，如果把音乐美学看作是“音乐的美学”的话，那么它就会成为上述几种不同的学问。关于学问，不外是科学的或是哲学的这两种，如果把音乐美学看作是“音乐美的学问”的话，那么它就成为“音乐美的科学”或者“音乐美的哲学”。总之，在音乐美学里显然可以包含各式各样的学问，如果不从一定的立足点出发的话，或进行研研、或下定义都是不可能的。

什么样的立足点才是最正确的呢？那就是它必须能够深入地、全面地把握住音乐的本质、音乐美或是音乐活动的种种表现形态。单是思辨意义上的哲学的立足点、或者单是心理学的、社会学的、科学的立足点，都不能说是全面的。这几种立足点都往往容易把自己看作是唯一的、而且是绝对的东西，这种情况如不改变，那就会成为错误的立足点。正确

的立足点是经常不忘记自我批评，必须在意识到自己的特征的同时，也意识到自己的局限。我们是在整体的和根本性的这样一些条件下支持哲学的立足点的，并且认为正是这种哲学的立足点才是最富有批评性的，特别是能够进行自我批评的。尤其作为关于音乐的科学的研究，因为已经有了音乐学，所以不能认为音乐美学就可以只停留在科学的研究上。因此，我们几乎是把音乐美学和音乐哲学同样看待的。在我们说的这个意义上，音乐美学和音乐哲学之间的差别在于：哲学的研究不必亲自进行实验、作统计或进行历史的、实证的探讨，这类研究是音乐学所进行的工作，但是对于音乐美学来说，这样一些科学的研究，不仅是特别必要的，而且是有益的。所以，我们虽然是把音乐哲学看作是音乐美学的主体，但我们又是把关于音乐的科学研究，看作是音乐美学的外围的学问。

和作为独立的学问的美学一样，音乐美学也应该说是近代的产物，但是音乐观，或者说以音乐理论形式出现的音乐美学思想则是早已有之的。最早在学术上研究音乐美学思想的是古希腊人。据说毕达哥拉斯重视音乐对心情的影响，并且到数的关系中间去探讨它的秘密。按照毕达哥拉斯学派的立场，认为一切事物都是和谐，都是数的关系。和谐的最初的具体内容，是四度、五度、八度三个协和音程，和作为它们的基础的数的体系。柏拉图的基本观点，特别是关于音乐社会学和音乐教育学的观点，在《国家篇》的第三卷中有所阐述。在音乐里有善与恶的性格，它们还要对听者的性格发生影响，所以必须使用适合于节制、勇敢、宽宏等性格的曲子和乐器。同时，音乐教育也必须和体育适当地加以配合。

亚里士多德（Aristotle）则认为音乐的本质是处于教育和游戏之间的一种高尚的享乐。他承认音乐的感情的技巧性的特点，在美的享乐中发现了音乐的本质。在信奉基督教的古代和中世纪，奥古斯丁等教父和经院哲学家们，把音乐的首要机能看作是："在于帮助人们凭直观去感受神的启示"。圣保罗已经排除了极端精神主义的新柏拉图主义的见解，根据典礼式的共同精神，推荐同声高唱的歌曲，奥古斯丁在他的论圣咏的托腔中，认为音乐能够表现语言所不能表现的东西。

中世纪的寓意式的、象征式的音乐论，音乐作为为达到更高的境界而服务的东西受到尊重，它是有教养的人所必须的学习科目。文艺复兴时期，与扎尔林诺那样的科学的音乐论发展的同时，也产生了在人类的情绪中间发现音乐的本质的倾向，这与十八世纪的情绪说有联系，在最近更进而成为克列契玛尔的音乐解释学的基础。十八世纪的启蒙主义者在音乐方面提倡"自然的模仿"，这也是很自然的事情。堪称近代美学鼻祖的康德只不过是把音乐看作是和园艺学同类的具有体形式上的性格的东西而已。浪漫主义时期，对于音乐美学来说成果很多。按照叔本华的观点，音乐不外是世界本身的伟大映象，能够作到音乐这样，是一切艺术的目的。汉斯立克深刻地把握住音乐的特殊性，奠定了现代自律主义音乐美学的基础。他说：音乐美与存在于音乐以外的概念范畴没有任何关联，它只存在于音的结合本身之中。

二十世纪一直到最近的音乐美学，由于即物主义的、客观主义的、力学的以至于能量说等而增加了特色。它们的立场是与反对十九世纪的气氛美学、情绪说等的同时，也驳斥

了单纯的形式理论，集中全力把握音乐中的纯音乐的东西。申克、哈尔姆和梅尔斯曼等的音乐美学，通过对乐曲的详细的、专门性的分析，把音乐的本质还原为力度的、能量的，努力将其紧张与迟缓的过程尽量客观地予以阐述。然而，在最近阿道尔诺、谢林格的诗的象征的解释的观点受到注意。此外，勃路莱女士的新音乐美学那样的时间论的形而上学的探讨，安赛尔美等的现象学的研究，楚克坎德尔的象征论的能量说，迈耶等的信息理论也变得有力起来，正在向更高的综合性的立场前进之中。

音乐作为一种艺术，不仅仅是美的东西。如果仅仅把音乐美学当作是音乐美的哲学或科学，那只不过是抓住了声音的艺术的一个方面而已。不言而喻，和其他艺术同样，"美"在音乐中也是价值的中心，是最重要的问题。一般说来，在艺术中，"真"并不象在学问中那样，"善"也不象在道德中那样是首要的问题。而且，美学所研究的美，决不单是快适、和谐那样狭义的美，而一般的都是包含着崇高、雄伟、幽默直至丑的意思在内的广义的美。在近代流行的错误之一，是把音乐美作了非常狭隘的考虑，仅仅把古典派那样的东西作为模范的一种倾向。从那样的立场上来看，例如现代音乐，特别是它中间的急进的东西，肯定是被当作丑的化身，毫无价值的东西。那么，究竟什么才是真正的模范的音乐美呢？这种标准，而且是客观的标准是可能存在的吗？新内（日本的一种曲艺形式—译者注）的醉心者把新内说成是最美妙的音乐，格里高利圣歌的赞美者则说圣歌才是最高的音乐。对瓦格纳和勃拉姆斯的评价过去是各种各样的，今天仍然是众说纷纭。这种情况也是属于音乐评论的问题。

作为“公开性的评价”的音乐评论，虽然属于一种特殊的音乐活动，但是如果没有任何评价的话，那么关于音乐的学问和实践都是无法进行的。音乐美学是音乐评论的理论基础，评论家，即使不是专门的美学家也要有比较高的美学修养。相反，音乐美学家、即使不是专门的评论家，也不要作出错误的评论。换言之，美学家和评论家之间是一种相互依存的关系，最理想的也许是一个人身上是二者兼备的。虽然美学从评论方面也可以学到很多东西，但是它自己的任务在于广义的认识活动，因此它或对评论提出原理性的东西，或使这种原理性的东西明确起来，但亲自作评论并不是它本身的任务。

作为音乐学的中心的音乐史，也和评论有不可分的关系。就是说音乐评论，不仅是音乐史的重要素材，而且如果没有任何的价值评价和批评精神的话，音乐史是不能成立的。与此同时，音乐美学和音乐史是相互联系的。现实的历史，特别是历史观点，对于现在、尤其是对于将来都具有不可回避的关系。圣经之所以为优秀的历史书籍，是因为它不仅记录了过去，而且也预言着未来的缘故。作为哲学的音乐美学，在向音乐史学习的同时，为真正活的音乐史提供原理，经常探讨音乐史的基础，并且不忘掉进行评论。在现代这样的混沌期，在真正的文化危机里，决不允许把音乐以至音乐美与人类、与社会、与历史游离起来进行考察。

由基路凯高鲁倡导，并由卡鲁鲁·巴尔特等正在使之获得发展的神学性的考察，以恐惧、怠惰和疑惑的异说，而和追求超脱尘世的老庄的音乐观相并列，受到了现代的注意。

主要文献：

野村良雄　《改订音乐美学》
渡边护　《音乐美的构造》
海老泽敏　《音乐的思想》
R·舍夫克　《音乐美学史》
奥古斯丁　《音乐》
E·汉斯立克　《论音乐的美》
H·梅尔斯曼　《音乐的听觉》
G·勃路莱　《音乐美学与创作》　《音乐的时间》
J·C·皮盖　《音乐的发现》
H·J·莫赛　《音乐美学》
S·丽莎　《音乐美学问题》
L·E·迈耶　《音乐的感情和意义》
A·戈莱阿　《现代音乐美学》
T·阿道尔诺　《新音乐哲学》
L·Conrad, Musica Panhumana
I·苏皮西奈　《富有表现力的音乐》
E·安赛尔美　《在人类意识中音乐的基础》
A·韦莱克　《音乐心理学和音乐美学》
C·达尔豪斯　《音乐美学》
V·楚克坎德尔　《声音和符号》　《音乐的现状》
W·考克　《音乐和意义》
H·Kayser, Orphikon

——美国1972年版《哈佛音乐辞典》

〔美〕 威利·阿佩尔 编
何乾三 译 张洪岛 校

1、美学通常被解释为美的哲学或者对于美的研究。因此，音乐美学，应该是对于音乐中的美研究，这种研究的最终目标是建立标准。这种标准能让我们去说某个作品是美的或是不美的，或者为什么这个是美的而那个是不美的。对于上述观点的主要异议是：对于那种可以被粗略地描述为“价值”或“艺术价值”的东西来说，美决不是唯一的（甚至可能不是最主要的）标准。音乐，和其它艺术作品一样，可能是审美地满足而未必定是“美”的。因此下列定义对研究这个问题提供一个更好的基础：音乐的美学是研究音乐与人类的感官和理智的关系的学科。这个定义符合希腊字aisthesis的原始意义即：知觉、感觉。以下是罗伯特·舒曼在《论音乐与音乐家》中妥当地描述音乐美学这个独特的问题的话：“没有什么其它领域对于基本原则的论证象在音乐中那末困难的了。科学运用数学和逻辑；作诗从属于决定性的，绝好的言词；其它艺术借用自然的形态，把自然作为它们的裁

判。可是音乐，是一个可怜的孤儿，没有谁能叫出她的父亲和母亲的名字。但是，也许，她的美的魅力恰恰因为她的来源的这种神秘。”

2、两千多年以来，哲学家们试图去解释音乐的神秘。在他们当中，我们看到毕达哥拉斯（公元前550年），他把音乐解释为宇宙的和谐的表现，而这种和谐，同样被体现在算术和天文学中；柏拉图（公元前400年），对于他和对于孔夫子一样，音乐似乎是社会和政治教育的最恰当的手段；普罗提诺（公元270年），他把音乐解释为一种神秘的、玄妙的力量；波埃修（公元524年），他把音乐分成三个领域：宇宙的音乐（毕达哥拉斯的宇宙和谐）；人间的音乐（人的灵魂与躯体的和谐）；器乐（作为现实的声音的音乐）。这种分类在音乐理论中流行了十多个世纪；凯普勒《星宿世界的谐和》（1619），他建立了一座巨大的想象的大厦，在其中，他使乐音和音程与行星的运动以及它们星占学的功能互相关联；莱布尼兹（1646—1716），他把音乐解释为一种“无意识的算术练习”。为音乐美学的心理学体系铺平了道路；叔本华（《作为意志和表象的世界》1819），他认为音乐是“绝对意志”的最纯粹的体现，以及人们感情（爱、欢乐、恐怖）——在它们的描象解释中作为超感觉的概念——的表现；费克纳（1801—87），被称作实验美学的奠基者，他坚持认为音乐是“一般心情”的表现，而不是“特殊感情”的表现；最后，还有斯顿夫的《声音心理学》（1883），他在实验和统计学的基础上开创了音乐心理学的科学的研究，特别是关于协和音与不协和音的问题。斯顿夫的程序已成为许多沿着同样路线调查研究的出发点，特别是在美国，

例如：西肖尔《音乐心理学》（1938）；舍恩编辑《音乐的作用》（1927）和其它。对于这些方法的评论，参看普拉特《音乐的意义》（1913，131页以下）。

直到十九世纪来临，这些音乐理论才开始同上述的现时的音乐美学的解释相一致。这种陈述不应解释为反对更宽广的以及在某种意义上说，更深邃的观点——亦即古代和中世纪的哲学家们所持的宇宙的、政治的或者神学的观点。在那些时代里为音乐辩护的理由是认为音乐在国家中、在宇宙中，在上帝那里有它的来由。今天音乐已失去了这些超然的关系，而在日常生活中获得了一个牢固的地位。

3、音乐学家们，不出所料，目的在于在技巧上更加详细地深入钻研音乐美学问题，通常涉及特殊的技巧或是具体作品，而不是抽象地涉及音乐。他们的各种美学理论可以分为两大类型，按照他们或者（一）把音乐看作一种受外界支配的艺术，即音乐以外的因素的表现；或者（二）把音乐看作一种自主的艺术，亦即作为内在的原则和观念的反映。

a）、前一类是“感情论”，依照它的说法，音乐在它的多种多样的表现形式中，是人们性格、热情、心境等等的表现。在十七世纪，音乐常被当作修辞的艺术（音型学，描绘主义），它的结构和风格上的要素（诸如重复、赋格、高潮）都与修辞学的方法相一致。在浪漫主义时期，音乐作品的解释大多建基于标题音乐和比喻的概念上，音乐被看作一种心理戏剧，并用诸如“绝望的挣扎”、“命运的敲门”、“恐吓的强音”或者“阴郁的小调”等词句来解释。这个学派早期是由A·B·玛克思在他的《路德维格·凡·贝多芬》（1859）中倡导的。尝试更加理智地运用这种方法的是

"音乐解释学"的创制者克列契玛尔。他认为音乐是一种说话的语言，即一种语言，较少明晰，但是比普通的语言带有更细致的变化和更深刻的效果。他又返回到了十八世纪"感情论"，但按照他的意思，这应该建基于音乐要素（主题、音程、节奏等）的研究。他也涉及作曲家的音乐和他的生活（贝多芬的"幸福时期"等等）。最后一点被里曼所强调，他坚持认为写出的作品同实际的演奏一样，都只不过是把一种经验从作曲家的想象传到听众的想象之中的手段而已。克列契玛尔的方法已经被谢尔林详尽阐述。一本美国的书，索兰丁的《音乐表现问题》（1932）提供了一个二十世纪的感情论的例子。

b）与所有这些理论强烈对比的是一个更新近的学派，它排斥比喻的、感情性的、标题性的、诗意的、音乐美学的基础，并把音乐解释成一种纯粹的音乐现象，如同一个土生土长的和自为的创造物，它只能按它自己的条件来理解。最早的"自主论者"是德沙班农，他在1785年出版一本书题名为《就其本身进行考虑的音乐》。音乐自律论的主要代表一直是汉斯立克，他在他的《论音乐的美》（1854）中，列出一条公式："音乐是乐音的运动的形式"（由弗格森译，"form"这个词，自然，必须取其最广泛的意义，包括音乐结构上和风格上的一切要素）。他容许运用标示诸如"强有力的"、"优美的"、"温和的"、"热情的"。但是仅仅是为了说明该段落的音乐的特性，而不是为作曲家或听众提示一种明确的感情。在音乐美学方面最突出的作者之一哈尔姆（《关于音乐的两种文化》）（1913）在这个方向走得更远。下列引自犹太教法典的引文，放在他的书的开头，是音

乐自律性的中心思想的一个非常恰当的表现。“倘若你要懂得看不见的，你就留心看那看得见的。”哈尔姆和他的后继者库尔特、梅尔斯曼、约德以及另一些人一样，主张音乐作品与作曲家和听众双方的感情世界分离，并主张音乐思想从“感觉上的陶醉和幻觉”中解放出来。

参看Affecfions；figures；Hermeneutics；Musica、reseevata；Psychologe of music。

文献：

H·H·布里姐：《音乐哲学》（1911）
H·谢尔特：《音乐的性质》（1950）
V·楚克坎德尔：《声音和符号》（1956）
V·楚克坎德尔：《音乐的感觉》（1959）
D·法卡松：《作为隐喻的音乐》（1960）
L·迈耶：《音乐的感情和意义》（1956）
S·朗格：《情感与形式》（1953）
R·W·伦丁：《客观的音乐心理学》
D·库克：《音乐的语言》（1959）
F·M·加茨（编）：《音乐美学的主要流派》（1929）
R·舍夫克：《音乐美学史》（1934）
E·G·沃尔夫：《自律音乐美学基础》（两卷1934，38）
H·弗洛格纳：《音乐史解说》（1954）
H·J·莫赛：《音乐美学》（1953）
C·拉罗：《科学的音乐美学的要素》（1939）
G·勃路莱：《音乐创造的美学》（1947）
G·勃路莱：《音乐的时间：新音乐美学论文集》（二卷）（1949）
《音乐美学的基本问题》
A·爱因斯坦：《浪漫主义时代音乐中的音乐美学与音乐学》（1947）
R·蒂斯勒：《审美的体验》（1891）

附加：《音乐美学》条目《音乐的历史与现状》

音乐美学

——美国1956年版《国际音乐与音乐家百科全书》

〔美〕玛丽恩·鲍尔　著
叶琼芳　译

I

美学这个名词源出希腊文，意谓“属于或关于能感觉到的事物：物质的，而不是思维的或非物质的事物。”美学在字典上的定义是美的哲学；美的基本原则。美和鉴赏力的科学；艺术和艺术评论的知识，属于或关于美的欣赏或评论的鉴赏哲理或艺术理论。与传统上认为是良好的鉴赏原则相一致。

由此，我们得出这样的结论，认为美学是对美的研究；对于我们来说，是对音乐美的研究。为了系统地阐述它的原则，这种研究必须联系其哲学，也就是，必须与它的基本原理、动力、或起因与规律的普遍原则的知识一起考虑，这种知识可能解释音乐美的现实和存在。假若美学是作为一种科学的话，关于这种音乐的现实、规律、和近因的知识，还应当加上系统调查研究成果的确切叙述或分类。

对艺术作品的评论，譬如说，对一首乐曲或一次音乐演出的评论，为了辨别起见，在评论之前，必须依据一些标准或准则。为音乐作品或音乐演出树立这种标准或准则比为其他任何艺术这样做更困难。因为作为最不明确的艺术，音乐与客观的考虑之间的关系较少，而与遗传的和联想的感受的反映之间的关系较多。虽然不同的艺术可能有共同的基本原理，但它们使用的手段很不相同，而且各自有不同的基本原则。每一种艺术根据自己的特点和它的媒介的特性具有它自己的美的规律。关于音乐的基本原理，音乐的物质原因和规律，音乐的曲式、和声、旋律的确切分类，我们有很好的事实和经验的资料。但是要叙述音乐的固有性质、音乐的目的、音乐美的组成因素；换句话说，要叙述“音乐”是什么，却是更困难的问题。

音乐艺术似乎为了要凌驾规则而使用规则。按科学家的解释，音乐艺术家打破了规则并创作了音乐。对科学研究来说，艺术是持续不断的刺激物，并且经常促使科学去争取更高的成就，而向前发展的科学则使我们更广泛地理解到蕴藏在自己领域中的艺术面貌。因此，创造性的艺术，在为自己寻求美的方面，不能说不象纯科学在为自己寻求知识。

什么组成了音乐美是难以分析的。假若有可能建立美的绝对标准，音乐艺术就会成为一门科学。虽然有成千上万的人称某些作品是美的，但至今仍没有一首作品被一致公认为是美的。既然每一个音乐聆听者都有资格对音乐的艺术价值提出意见，那么，这样说就不算过份：有价值的审美判断只能由完全合格的听众所通过。那么，谁能决定哪些是完全合格的听众呢？因此，看来美的绝对标准必须修改为相对标

准，然后，这种相对标准才可能经受分类和系统研究的科学检验。美学主要是与我们对各种艺术如何反应以及在那门艺术中有什么使我们如此反应相关。

在一切真正卓越的名作中有些共同的东西，如果你愿意的话，可以称之为一种精神上的属性。尽管观点和艺术在不断地变化，这种精神属性使它们经受了各个时代的美的检验。从艺术作品的因素中，产生了一些基本原则，诸如物质媒介、技巧、题材、以及超越一切的审美的媒介。但是，当我们讨论审美媒介时，我们就接近于深不可测。因为表达的方式虽然可以大为不同，如在一首巴赫、一首贝多芬、一首勃拉姆斯的作品之间的区别，然而，在"合格"的听众中，它们却站在共同的审美领域上，通过作品的精神美和内在美激起反应。所谓"合格"的听众是指有文化修养、或有审美感、或有音乐鉴赏力的人们，或者是具备这三者的人们。音乐，事实上一切艺术，从属于意识的两重性，意识告诉我们，它永远在变化，然而却始终如一。假若我们能够在描叙这巨大的、静止的无意识，不变的主体，和描叙同样巨大的动态的永不宁静的、不断变化的意识之间取得平衡，那么，我们就可能在为"美"、以及"生命"、"真理"、"好"、"绝对的"、和"神性"下定义方面取得成就。

对艺术美或自然美的赏识在一个人内心所引起的愉快的反应形成一种扩展了生命的感觉。象这样，审美的感受，由于印象和愿望的一致活动，带来了一种审美的反应。如果此人也具备创造性的想象力，这种审美的反应如果得到一条无阻碍的通道，就可能形成导致艺术活动的一种冲动。假若听一首乐曲时，引起的印象和愿望不一致，其结果是痛苦的

（与愉快的相反）反应。因为人们的反应和意见可以分类，因此有可能发展一种音乐美的相对标准。受过同样的教育和文化的同一种族、民族、世家、环境的人们能有近似的相对标准的审美观。但是必须考虑到，没有哪两个人会在情感上、想象上、或生理上有相同的反应，因此，不可能有绝对的审美标准。

提出美是美学的基础时，有许多权威，其中有《审美态度》（The Aesthic Attifude）的作者兰菲尔德（H. S. Langfeld），说明心理学的和客观的研究与哲学的研究一样重要。如果只有哲学的处理，“而不是从感受出发”他认为“这种审美观出自从更高的原则演绎的一种理想的概念，并企图把美强制纳入这样形成的模型中去。”他要求美学的观念成为一种生气勃勃的科学的观念。美学的科学实践的资料应当“从研究艺术作品，从艺术家的传记和自传，从人类学的调查研究，从艺术史，以及从欣赏的心理学等方面”去收集。如此，可以获得“美的欣赏入门”的准则。这些准则只是一般的准则正如艺术本身一样，是试探性的，并从属于变化。

兰菲尔德教授在《大英百科全书》（第九版）的《艺术》（Fine Arts）一文中，引用了科尔文爵士（Sir Sidney Colvin）的一段话：“美学这个名词有意指出自然美或艺术美的科学学说或科学说明，以及欣赏才能和人类内心存在的美的创造力的科学学说或科学说明。”然而，兰菲尔德教授感到，丑与美同样含有审美观念，应该包括在内。他对审美论的简洁的定义是：“关于美和丑的科学。”但是，他立即说明把美和丑等同于愉快和痛苦是错误的。审美快感和感官

享乐之间的区别问题，正如最高级的感官（视觉和听觉）与最低级的感官之间的区别似的不能简单地在视觉和音响中提取的快感基础上被取消。兰菲尔德的这种解答并不能使我们决定音乐中不同形式的审美价值，如：歌剧、清唱剧、室内乐、交响乐、钢琴曲、歌曲等；音乐欣赏中的特殊情感效果；所谓与标题音乐相对立的纯音乐的相对价值以及与浪漫主义相对立的古典主义的相对价值；音乐中民族主义和社会影响的作用；内容与形式的关系；舞蹈的价值及其对音乐艺术的影响等等。

科尔文爵士写道："'爱美'所传达的思想……很难包括对浪漫画和怪诞的爱；然而这些却是艺术所承认的形式。甚至恐怖的、痛苦的、肮脏的、卑贱的，总之，在艺术领域中一切有重大意义的类别都能这样处理并解释。"

詹姆斯·萨利（James Sully）在《大英百科全书》（第11版）的《美学》（Aestheics）一文中，在谈论一般的美学和"美"的艺术之间的关系时，谈到艺术中痛苦和丑恶的作用问题；艺术对自然的模仿和对自然的真实的意义；理想化的和艺术幻想的性质；也谈到艺术的教育和道德作用，甚至谈到艺术的更专门化的问题，诸如悲剧的效果，和音乐表情的性质。

路易·W·弗拉克斯（Louis W·Flaccus）在《艺术的精神与实质》（The spirt and substance of art）中谈论"某些主要的审美类型"的问题（这是他在"一般的艺术作用中开始觉察到目的和效果的区别时"发现的）说明个人的爱好和明确的目的。他感到对美的实质和精神必须有一种愉快的反应和细致的理解，但是对有特性的，"不论是制造

更大、更富于表情的美的特性，还是与艺术中至高的美相对抗的特性——这种对抗的标志是引入令人厌恶的素材有损和谐的字句或音响、混乱的和使人仓惶失措的含意”；崇高的，“比美的或有特性的艺术现象更为稀罕，但在大自然中以压倒优势出现”；悲剧性的，通过它的戏剧性因素，通过泄露心理状态并以其技巧使人感到愉快；喜剧以及与之相似的类型——幽默、讽刺、和机智和诸如优美的、迷人的、漂亮的、富于色彩的、纯朴的、和可怜的这些次要的类型，也必须有愉快的反应和细致的理解。

我们在音乐中能找到许多这些艺术类型的痕迹，不仅在歌剧、清唱剧、标题音乐、舞剧、歌曲这些叙述性的音乐中可以找到，而且也能在交响乐、室内乐等音乐中找到，其中的特性、悲剧性、喜剧性、优美性、纯朴性等等是很容易辨别的。

I

就音乐来说，在审美感受中考虑丑的位置是很重要的。如果美被局限于某一代人、或某一文化水平的喜好上，或者局限于某个民族的喜好上，那么，音乐就会局限于狭隘的范畴。因为历史的事实是，对某种音乐不熟悉必然会引起它是丑的批评，直到创作者所感受的美被吸收并被理解为止。所以，一个时代的所谓丑，另一个时代认为是美的，反过来也是如此，而一个时代过于容易地接受的美，可能经不起时间的考验，而且可能被下一个时代蔑视为平凡、低级、换句话说，“丑”。我们不能满足于把“美”这个名词仅仅应用于

音乐中正规的、和谐的、或直接令人愉快的效果。"美"必须应用于更广义的艺术效果。神经可能受到不必要的不谐和声的刺激，然而，对其他听众来说这和声本身可能是丑的，但作为作品的结构，或其计划性，或其音乐表情的一个部分，这和声可能在审美上是正确的。有时候，作曲家内在的或精神的信息力量本身会把音响或主题的丑支撑过去。风格的变化必须引起"颓废"、"堕落"、或"邪恶"的叫喊，这里的缺陷在于聆听者而不在于作品。

很少认识到，无论哪两个人都不大可能同样地聆听音响，正如他们不大可能在情感上有同样的反映似的。象音调这样明确的东西不仅仅是音高和强度问题，而且是听到它的耳朵的录音能力和神经感觉的问题。我们应当象描叙近视或远视那样具备描叙听觉范围的术语。有些听众在显示不安的反应之前，就难以忍受一点点不谐和音。音响的不谐和或强度在什么程度上会使愉快的感觉转化为痛苦的感觉呢？由于听觉的适应性和形成我们习惯的倾向的灵活性，这些愉快、痛苦感的变化范围很大。这就说明了为什么一度令人痛苦的音乐，最后为脑子所接受并组织时，可能变成使人愉快的音乐。

感官的、感性的或形式的、和想象的三部分因素，假若包括或加上情感的因素，就会同审美的音乐感受中的其他因素一样可以接受。

音乐的效果是由感觉直接察觉并吸收的。我们通过内在的共鸣（或移情作用，象美学家所说的我们感到自己进入事件的能力似的）感觉到节奏；我们听到旋律与和声，通过知觉的和想象的官能把它们解释为意义。物理学家在解释的物理部分并分析音乐感觉方面支撑了心理学家。为了使作品成为

一首建设性的乐曲，音乐中的感觉的因素——节奏、旋律、和声、音色——必须以设计和形式加以组织。W·J·亨德森(Henderson)在《什么是好音乐》中写道："在音乐中，指导感官的使用的规则，部分属于理智，部分属于情感。感官是它们的仆人，必须服从它们的命令。感官是手段，不是目的。它所包含的一切都清楚地从属于艺术的素材，而艺术的素材必须服从于思想和感觉。"感官因素在音乐的审美欣赏中的范围是进一步研究的一个有趣的论点。

音乐中特殊的感性因素或形式因素问题涉及设计、主题素材、结构、技巧、对称、有机的统一、发展、情感和结构的平衡、以及审美价值与形式的比率之间的关系。W·H·哈道(Hadow)认为"有机的比率的规律对音乐最为适用。"而亨德森写道："一个音乐有机体的结构纯粹是智慧的成就。乐思的概念可能是，而且在卓越的乐曲中普遍是某些情感状态的结果，但是一首作品的方式以及属于这个任务的一切都是智力的；在音乐中，理智的因素表现在'形式'中，因为'形式'是表达的方法。"

在研究音乐美学中，肯定没有比想象力的成分或理智的建设或创造才能更重要的了。1854年，爱德华·汉斯立克在他的著作《论音乐的美》中作了一个审美宣言，这一宣言已经受到几乎一个世纪的考验。汉斯立克博士说音乐是美的自我生存的形式，而"情感"不是它唯一的审美基础，也不是单凭情感来决定音乐的范畴的。他反对那种经常作出的论点，认为音乐能在感觉上起作用。"'音乐必须对付感觉'，但是音乐与情感的联系环节的性质是什么，或者某些乐曲与某种情感的联系环节的性质是什么，音乐是受什么自然法则

支配的；是什么艺术准则决定音乐的形式——这一切问题都还完全没有被那些专门研究这些问题的人们所解决。”他否认音乐的目的是使情感激动，或者说其目的是“音乐作品想要说明的题材。”“严格地说，美没有任何目的，既然美只是一种形式，此外什么也不是，虽然这种形式，按照它的性质可以为许多目的所利用，然而这种形式除了它本身之外却没有目的。”汉斯立克宣告：“艺术的目的首先在于产生一些美的事物，这种美的事物不影响我们的感觉，而影响纯属沉思的器官，我们的想象力。”一个作曲家的想象力诉诸听众的想象力。我们迅速地形成了判断，至使我们没有意识到其中所包含的不同步骤，因此诱使我们相信“事实上依赖于复杂的推理训练的事物只是直觉的一种行为……被音乐所激动的感觉只是音乐的一种间接的作用，只有我们的想象力才直接地受到影响。”

那么，音乐，除了通过联想、象征性的解释、以及理智的想象力被接受之外，是不是一种没有明确意义的语言呢？假若是这样，那么世世代代的音乐家和音乐爱好者通过经验和记忆为理解这种语言所建立起来的公认的解释和共同的基础达到了多么令人惊奇的程度呀！相信音乐以“在感觉上起作用”为它的目的是完全自然的，因为对于大量听众来说，一种情感的反应是自然的、无疑问的反应。至于这种结果是通过想象力的作用达到的，这一点对他们来说是次要的。事实仍然是，音乐所给予的不同情绪感动了听众，而且听众在批评一个演奏者在演绎方面缺乏“热忱、诗意、感觉、情感、或想象力”等方面是很迅速的。除了把一个作曲家所体现的或表达的精神状态翻译成明白易懂的意思以外，什么是演绎

呢？这种精神状态是两重性的，是由他所感受的事物和他所想象的事物或通过种族的意识所继承的事物建立起来的。

约翰·杜威（John Dewey）在他的《艺术作为感受》中说："理智通过兴趣和情况的联合教导慢慢地变化着。意识总是迅速地变化着，因为它标志着形成的本性与即时的处境相接触并相互起作用的位置。意识是自我和世界在经验中的不断再调整……

"'直觉'是新旧相遇，其中各种意识形态的再调整突然受到迅速的、想不到的和谐的影响，这种和谐象一刹那的显示那样明亮、出其不意；虽然事实上它是长时期缓慢地培养出来的……

"旧的、熟悉的事物在经验中构成新的事物时，有想象力。新的被创造时，遥远的、奇怪的事物就成了世界上最自然的、不可避免的了。在理智和宇宙相遇中，总有某种限度的奇遇，这奇遇，在其限度内，就是想象。"

个别的人都是由他那时代所累积的需要、信仰、欲望、志向、灵感和约束所组成的。继承的和记忆的经验组成了作曲家才智的储存库他从这里为创造性作品提取素材。这些经验间成比例的调和形成他真正的个性。作曲家人生的充实和丰富多彩，作曲家在反映宇宙的智慧和精神力量方面的才能深度，构成各个时代、各个民族永恒的纯艺术性的要素。意识，显著地支配着作曲家的时代和国家所形成的风格要素，而这位艺术家，作为时代的产物，从属于他的时代和国家。艺术家所表达的特性是适合于个性的。〔参看：W·凯恩金斯基（Kandinsky）的《精神和谐的艺术》（The Art of Spiritual Harmony）〕

Ⅲ

我们回顾以往的年代，看到不同时代的特性和风格经受了许多变化。审美的目的是变化无常的，即使我们承认美的绝对性多少反映在物体或艺术作品上，并多少为审美感受的主体所认识。在这种情况下艺术作品的讨论包含由演出机构向个人或听众提供的音乐作品。这就在我们面前带来了整个美学领域中最有争议的问题：美是在物体本身还是在观察者的眼睛中（或耳朵中）？整个哲学领域的学派都立足于美的主观性或客观性的问题上。个人以谦虚的态度提出一种意见。但现代的思想方法倾向于使我们相信美是一种既不在客体中也不在主观的内心中的质（Quality）。美是一种"绝对"，它反映在艺术作品中并为观看者所认识，因此，它的性质既是主观的又是客观的。在听者的智力或精神的经验中，必然有一些与作曲家相似的东西，否则一首乐曲中的美，就是说，所反映的美的质，就不能被理解，也不能被欣赏。事实上，作曲家和听者之间有多少共鸣，正如通过演绎的媒介在许多情况中所呈现的，是个别评论的决定因素，也就是，喜不喜爱一首作品的决定因素。

维农·布莱克（Vernon Blake）在《艺术中的关系》（Relation in Art）中说："运动或变化看来是固有的需要。但是我们只能以相对的方式设想它；我们只能把它作为关系间连续的再调整来设想。在变化的想法中，时间的流逝是固有的；我们只能以相对的方式设想它……也就是，通过

形成这个问题的合适的关系；这种关系就其性质的微妙性说与运动相类似，以此类推，时间的流逝是不可缺少的组成部份。”

很难陈述今日的美学的目的。我们的时代精神是什么？它表达的是什么？这个时期在审美方面的指导思想是什么？民族性、政治、社会情况、经济、伦理等以什么方式影响艺术领域的变化？我们的音乐旨在何方？他们是如何解决他们的问题的？这些问题是什么？如今在艺术中是理性主义的日子；古典主义的精神正在与浪漫主义的精神争夺道路（见古典主义与浪漫主义）。寻求特征比寻求美更为流行。今天的作曲家对多愁善感有一种憎恶感，其结果有时候是牺牲了感情。他否认十九世纪的美学，而更接近于十八世纪的美学。他尝试着去释放在浪漫主义统治下相互关系也许过分密切的艺术，较年轻的作曲家在反映斯特拉文斯基所表达的口号“为音响而音响”的时代精神，并且试图写纯音乐——与音乐以外的含意无关的音乐。

不断变化的观点形成音乐风格和审美目的的基本区别。原始人并不关心于追求美，而关心于满足功利主义的需要，在这种需要中美是附带的。审美意识在人类对装饰、游戏、摹拟感的爱好以及在人类再创造的本能中成长。正如在生理方面，这种本能导致种族的延续；在心理方面，它导致他的思想、感觉、精神力量的再创造，发挥他的想象力并放任他通过艺术表达情感的需要。在古希腊和罗马，审美意识很旺盛，但在黑暗时期消失了。中世纪的艺术是实际的、功利主义的没有“自觉的审美准则。”其目的是技巧，而不是美。人类的美感并不包括对大自然的美感。中世纪是依据艺术为

它的目的服务的程度来称赞艺术的。

文艺复兴产生了把艺术作为美的事物的概念，“在纯思维中令人满足的艺术概念，绘画的概念是为了画廊，建筑是为了街头，戏剧是为了剧院，音乐是为了音乐室。”文艺复兴也发展了装饰的概念，并把装饰和象征主义区分开来；为的是创造风格和由艺术家的性格和他生活的时代所取决的形式。”文艺复兴也为观众、爱好者和鉴赏家、为创造美的事物献身的“个别艺术家”腾出了位置；它“创造了艺术家的灵感和内在才能的概念。”〔弗兰克·P·钱伯斯（Frank P.Chambers）《鉴赏史》（The History of Taste)〕

1600年前的音乐，除流行歌曲是自发的表情外，都是教会的产物，并且是宗教仪式的附属品，即使是绘画、雕塑、和建筑也是为“上帝”而制作的。

意大利文艺复兴的反作用是把音乐从教堂中取出来带到客厅中去（去提高诗的影响），企图恢复希腊的旋律性朗诵，恢复希腊的美学。这种审美意识复兴的成果是古典主义。随着乐器的完善化和器乐曲式的发展，“古典时期”的美学也得到了系统的阐述。

在海顿、莫扎特以及早期贝多芬之后，审美方面的变化显然是这个阶段的反作用。贝多芬亲自结束了古典时期，打开了通向音乐浪漫主义的大门。于是，人在艺术中第一次意识到他自己的个性，开始意识到需要表达他自己的情感，意识到他和其他个人的关系，意识到他对自然的不断增长的热爱，意识到社会的变化，并意识到对不自然的人为状态和因袭主义的反抗。他在表达觉醒的自我意识方面的强烈要求导致破除艺术间的明确界限。音乐企图变得更文学化和绘画

化。浪漫主义文学的夸张和多愁善感悄悄地进人音乐的风格。标题音乐和音乐中的民族主义发展了。柏辽兹代表了标题的客观的和具体的运用，而李斯特则代表了标题的心理的和主观的运用。柏辽兹是个音乐现实主义者；李斯特，一个印象主义者，合乎逻辑地导致下一次的审美反叛，印象主义。瓦格纳是个极好的浪漫主义者，他企图通过由一切艺术的融合所获得的完全自由的自我表达来解决他的审美问题。经证实，他的音乐天才比他的审美论更为健全。为了保卫文字、音乐、动作、和绘画的结合，他写了若干册散文来阐述他的看法。

十九世纪，欧洲各国古老的民间歌舞以及它们在无意识中所表达的种族感，特性、和兴趣第一次成为发展民族艺术的一种审美基础。“一种无意识的民族主义，人民的特性、心理、社会习俗、和美学的一种自发的反映总是存在的。二十世纪，民族主义的两种类型相互融合了：基于民间流行音乐的民间因素，这因素受到语言的节奏和旋律的影响，被吸收到无意识地使用的程度；以及形成“人民心灵”的因素，这因素受到有意的研究和分析（玛丽恩·鲍尔的《二十世纪的音乐》）。

今天欧洲的社会和政治情况会在不同国家的美学上留下它们的痕迹。“为艺术而艺术”被解释为“为国家而艺术”；如何写音乐以及什么是可以接受的音乐隶属于专政。

气质上与象征派诗人和印象派画家密切相联的德彪西，是音乐史上最大的反叛之一的领导人。“艺术之间一种新的相互关系在起作用，其中文学、音乐音响、色彩和线条，在美的新的解释中，服从作家、音乐家、画家的意志；从受限

制的规章中获得自由；在打破艺术间的界限并要显示它们的神秘性的混合艺术中，企图避免直接的表现并代之以艺术家的印象。”（见“印象主义”）

德彪西打开了通向新技巧的门户，也打开了新的审美方法的门户。世界各地的作曲家接受印象主义的方式说明这个变化的条件已经成熟，可能除德国以外，在德国理查德·斯特劳斯仍然挥舞着君主的节杖并戴着现实主义和高明技巧的皇冠。

最近二十五年，斯特拉文斯基反映了音乐中审美心理的风格和解释的变化：印象主义，多调性，新古典主义。由于天生是个改革者、传统观念的反对者、现实主义者、非多愁善感者，他成了世界混乱情况形成的汹涌澎湃的力量所通过的海峡。艺术就这样反映了世界的思想。

无调性的创造者勋伯格，承认在多年的尝试后，他接近于一种表情和形式的理想，并打破了过去的审美观的束缚；“假若我努力朝着我认为肯定的目标奋斗……我是在遵循一种比教育更强烈的内在的强制并服从对我来说是自然的一种规律，因此这种规律比我的艺术训练更强有力。”

我们正处于一个“机械的时代”——有时候称之为“爵士乐时代”——这两个名词是今日美学的调研线索。人们在机械的完善和力量以及它的节奏性动作中找到了美，并且尊重机械的原理。在文学、绘画、戏剧、舞蹈和音乐中，把机械人格化了。承认机械时代对创造新古典主义音乐有直接的影响。我们试图抛弃个人情感和超感觉的表情，以思索的智力活动取代之，并企图以作曲中完善的曲式和技巧取代之。我们今天的音乐是巧妙的，而不是鼓舞人心的；是巧妙

的器乐效果、不寻常的和声、以及富有特征的音色的组合。考虑的是织体、线条、结构设计和调性，而不是表达深奥感觉和崇高情感的迫切需要。给予当代美学以色彩的是“作曲的科学”而不是“创作的艺术”。

我们的艺术，一个巨大的结构，实际上遵循与我们的机械发展、我们的科学成就和我们的政治机构同样的路线。《音乐季刊》（1923年4月）的一篇文章引用了作者的话：“它实际上遵循着与下列情况同样的路线：从不精致到精致，从自发到人工，从无知到理智，从神秘到科学；然而，我们在建立可能由于自身的重量而倒坍的机器，对于这种机器只有未来才能作出最后的判断。目前的文明最终可能崩溃，以便让位一种新的文明，这种文明必须从原始状态再完成一次循环，但是，在推动循环的向前发展中带着过去所累积的意识。”

——英国1980年版《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》

〔加拿大〕斯巴肖特 著
叶琼芳 译

音乐意义与价值的哲学。

1. 定义。
2. 著作的类别。
3. 主要的论题。
4. 希腊的观念及希腊研究者的观念。
5. 早期基督教的观念。
6. 中世纪的观念。
7. 文艺复兴的观念。
8. 巴洛克的观念。
9. 理性主义。
10. 启蒙运动。
11. 浪漫主义。
12. 唯心主义。
13. 作品与演奏。
14. 形式主义。
15. 音乐学的美学。
16. 马克思主义。
17. 调性问题。
18. 新形式主义。
19. 新表现主义。
20. 前卫论。
21. 美学与逻辑学。
22. 其他文化中的美学。
23. 现在与未来的音乐美学。

定 义。

一般地说“音乐美学”是指解释音乐意义的企图：音乐与非音乐之间的区别，音乐在人类生活中的地位及音乐与理解人类天性和历史的关系，音乐演绎与鉴赏的基本原则，音乐的卓越性的性质和基础，音乐与其他艺术及其他有关实践的关系，音乐在现实体系中的地位。从这种意义上，美学要与音乐作品的心理学与社会学相区别，与演奏及聆听相区别，与音乐实践的历史及其自然状态史相区别，与音响物理学及耳朵的生理学相区别，与音乐的特殊作品及传统的分析和描叙相区别，并与其他一切经验的调查相区别，虽然有效的美学讨论在实践中可能与某些这类的调查是分不开的。“美学”这个名词也常从广义上使用，包括我们以上所说的一切理性的事业；较狭义地说，“美学”仅仅应用于企图为鉴赏和评价建立一个合理的基础。

这篇文章的范围多半限于在西方文化中对音乐曾经有过什么想法和说法；但包括有关其他区域的贡献如何有可能丰富这一传统的一些建议。

2. 著作的类别。

音乐美学方面的最好的文献并不是全部都在有关这一论题的著作中发现的。有些文献珍藏于一般的艺术的系统哲学和历史之中或者珍藏于教育或文化的系统哲学和历史之中。有许多最有创造性的著作是由音乐家及他们的助手写的，为的是提高音乐的实践或抨击音乐实践中的新事物。有许多是由音乐分析家为了证实他们的分析程序的正确性写的，由评

论家为了支持他们的论点写的，以及由历史学家为解释事物发生的原因写的。然而，更多的文献是由分析家，评论家和历史学家在他们的日常生活中偶然地或者甚至是无意识地写的。有许多是有教养的文人学士为自我解释他们的经验而写的，或者为描叙他们对杰作的心灵感受而写的。有些甚至是由认真的学生以音乐美学为论文题目写的。

音乐美学的文献不象其他艺术的那样丰富。对此，有三种原因。第一，音乐创作和音乐记谱法的技术的复杂性使许多可能用于更一般的观察的精力转移到实例和风格整理上去了，而外行的作家往往被这些技术性吓住了。第二，其他艺术方面的作家发现谈论艺术作品之间的关系以及艺术作品所代表并体现的现实容易有说服力，而对这种关系在音乐中是否重要表示怀疑。第三，人文的研究长期为唯理论所统治，而唯理论给所谓情感的音乐艺术所指定的地位是低的，音乐艺术在他们看来只是文化的装饰品，而文化的更有生气的结构能够在文学和绘画的手段中清晰地表达。今天至少第一个原因仍然在起作用，关于音乐的现代理论比起其他视觉艺术的著作来，不那么经常超乎神秘与无效之上。

3. 主要的论题。

从理论上说，音乐美学的基本问题必然是音乐作品本身的性质。音乐作品是否主要是一种对象，一种完成了的现实，一旦完成了，不论它是什么，都可以被理解，被欣赏；或者，音乐作品主要是某种宇宙的力或宇宙的原则的部分显示，通过这种宇宙的力可以理解，甚至控制世界的力；或者，不如说，音乐作品是人类交流的一种手段的实例？假若

我们选择第一种答复，我们就会在音乐实体的适当的叙述和分类中考虑美学的主要任务：在音乐方面意义重大的音响性能以及在形式方面意义重大的音响安排与组合的原则。假若我们选择第二种答复，主要问题就成为显示了什么宇宙原则，是如何显示的，怎么知道显示了宇宙原则的。由于数学能够描绘音乐的音阶和结构以及某种生命力，并由于音乐变化得力，得宠的候选者是数学的定律。假若我们最喜欢第三种答复，主要的问题就转为音乐交流的是什么、是怎样交流的了。既然语言传达思想，通常同意音乐传达感觉；争论的是谁的感觉受了影响，什么感觉受了影响，以什么方式受影响：音乐是否表达了已经感觉的东西，唤起新的感觉，改变他们的性格，从新的感觉中分离一种感觉或者以这种新的感觉团结人们？更微妙、更深奥的争论在于感觉上的音乐语言是自然的还是传统的，以及音乐的影响是贯穿性格深处的、还是仅仅缓和短暂的激情。

在实践中，对以上最后一个问题的盛行的答案是：音乐具有或者被认为具有强有力而又不确定的情感影响，音乐美学研究的只是这种情感影响的性质和含意。即使是指责这种结果为转移对真正音乐理解的注意力的理论家，也要花费大量的精力去驳斥这种论点及其现象。每当美学避开这个问题的时候（如：在中世纪以及从某种程度上说在最近这些年代），就可能暗示美学家的音乐已经脱离大部分人民的音乐生活中生气勃勃的事物。

考虑音乐价值的时候，这三种对音乐作品的性质的可能有的观点倾向于自我简化为替换物。音乐价值是“自律”的，基于音乐本身的；还是“他律”的，基于其他一些事物

的？这是个含糊不清的问题。一种说法提出音乐美是否自然的，意指：音乐美是否存在于受过训练的耳朵能够从音乐中辨别的特征之中；或者，音乐美是否派生的，意指：音乐美是否存在于音乐及其他某些事物之间的关系中——通常指被假定为音乐所代表的、或模仿的、或表达的事物。另一种说法提出音乐价值倒底是否在于音乐美，这种音乐美是原有的还是派生的，而不问音乐价值是否在于对作曲者、演奏者及听众的影响。

关于音乐的真正性质的问题，在几十年前常常作为音乐起源问题加以讨论。音乐是否上帝赐给人类的一件礼物，是否游手好闲者的偶然的产物，自然的自我表达的要求的结果，或者，是否人类内心普遍的形式上的好奇心的证明？关于音乐如何开始被反映的不同推测，使以下问题：音乐基本上是神秘的还是理性的，无足轻重的还是有生机，情感的还是可认识的，自然的还是传统的变得无可争辩。这个问题看来是公开的，因为音乐并不象说话和绘画那样满足明显的交流上的需要。最近，这些交替出现的坚信表现于对音乐史的不同叙述上：从什么开始到什么终点，是通过稳定的渐进还是通过辩证的倒退，是由于必然性还是由于偶然性，在普遍的历史中是独立的部分还是不可分割的部分。

以上这些问题和论题的交叉组成音乐美学的实质。

既然以上争论不休的看法是由知识界辩论的，在理论上一切就必须站得住脚，而且至少能够应用于充分数量的、可以得到的乐谱上。这一事实指出：音乐不是仅仅只有一种。许多美学家提出有两种或两种以上的音乐艺术在不同的原则上前进，虽然通常是把其中的一种作为唯一真正的艺术。特

别是，音乐爱好者脱离群众性的音乐，而限于小圈子的秘传的音乐的倾向，反复导致一些人断言“真正的”音乐是一种很难理解的艺术，聆听者象演奏者一样需要艰巨的训练，而另一些人则指责这种小圈子为对“真正的”音乐的曲解，真正的音乐必须直接诉诸没有受过教导的、没有腐化的心灵。但是，在任何情况下，我们也许都必须承认有许多种音乐：因为肯定有音乐的专门知识，而掌握这些知识的人中间会有人尽一切可能使用它。比起以上所说的其他问题来，对于音乐的多样化问题的态度显然更是取决于远远超过音乐及其美学领域的总的艺术观和人生观。

4．希腊的观念及希腊研究者的观念。

最普通的音乐美学见解是从古代第一流的著作借鉴并发展的。很难得到希腊的音乐实践，与它相关的理论被随意地应用于任何时期的实践——同样利用古典著作于不那么难以捉摸的艺术的人就不那么容易得到这种许可。象这样，音乐美学的语言经常与实际发生的事物保持一定的距离。

虽然音乐（Mousike）是希腊的名词，古希腊并没有用它来表示我们所说的音乐的意义。古希腊没有这种名词。从词源学上说，这个字意味着‘缪斯的职责’，而缪斯是掌管诗的灵感的众女神。在实践中，古希腊的‘音乐’包括富有想象力的一切语言和舞蹈，而作为理论研究的对象，‘音乐’基本上是研究音阶的结构和音调的体系。但是，这种希腊与我们之间的概念上的分歧在古希腊时期缩小了。

在古代思想的废墟中，我们至少可以辨别六种关于音乐的性质与意义的观点。

第一种观点是思想家的观点，他们多半是无名的，与毕达哥拉斯(公元前六世纪)的名字相联系，按传统说法，毕达哥拉斯首先注意到音程的一定的小数目的比率，当时把这种比率作为音乐中和谐与不变的因素。公元前五世纪，毕达哥拉斯学派推测：相似的比率会在世界各处发现。音乐体现了数的原则，不知怎样响应了自然的规律，这种观点看来各地区（从中国到巴比伦）都接受。毕达哥拉斯学派的贡献在于能够以理性的调查修正至此为止的神秘的关系。在行星的距离、原料的结构、好人的心灵中，以及在一切促成宇宙次序的事物中寻找音乐音程中所发现的比率。于是，人类内心、全世界都应当有音乐结构的类似物，他们感到通过这些类似物就可以说明难以形容的意义。音乐的重要性在于音乐是唯一发现这些比率的领域。而不是仅仅假定这些比率的领域。公元前四世纪的数学家借用“音乐”这个名词于研究比率的理论，而这种比率的特定的听得见的变化和显示在理论上却成了偶然的。关于音乐是或者应当是一套方程式中可确定的一种“抽象”的关系的体系的学说从此就萦绕着音乐美学，虽然出于“天体的音乐”的假设的那种把音乐与天文学相联系的习惯在凯普勒（Kepler）死后（1619）就不再有人提起了。

希腊对音乐的第二种观点是使毕达哥拉斯学派的见解适应于‘民族音乐表达民族的特性’或者‘ethos’（“美育说”）的观点。看来，雅典的达蒙（Damon）在公元前五世纪做了这项适应的工作。实质上，把民族风格或“调式”作为音阶体系，其音程是由比率产生的，而这比率是音程使用者的个性类型和行为形式的特征；多利安、弗里吉安等等。

达蒙认为音乐主要是灌输道德的手段。柏拉图，这些思想是由他传下来的，放松了这些思想与数学基础的关系：他的《理想国》（Republic，约写于公元前380年）仅仅提出如下的一系列因果关系。指定的心理特征（把一个人指定为某一既定的类别）在思想方面相应的形式中得以表现：这些形式在诗的语言的独特形式中得以表达，而这种正式的语言引起相应的旋律和节奏的伴奏。聆听，特别是演奏所导致的音乐会倾向于再创造原来的心理特征，因而，作为学生的演奏者就成了与他的作曲老师同一类型的人了。如此，音乐的魅力与一个有魅力的人所表达的是同样的，除非是音乐一再反复，优秀人物变得严谨、有所节制。在柏拉图对美育说的解释中，音乐所表达的反映了实际的或可能的诗的内容。如此符合了希腊所实行的教导上等人在拨弦上为自己伴奏，一般地说，把管乐器和技巧炫耀留给出身卑贱的专业人员。用词语解释美育说比用数学解释的优点在于它不要求投入宇宙论；另一方面，这种谦逊使它在面对经验的辩驳时没有什么神秘的对策。

第三种对音乐的观点，也是持久的观点，在遗留至今的公元初的音乐史中是含蓄的。正如其他艺术的类似的历史似的，这些原始的资料对音乐采取了技术性的观点：音乐史是日益精通越来越精巧的乐器、演奏技巧和音响形式的历史。把音乐作为探索自律的音响世界的可能性。可是，文化史的观点却被亚里士多德宇宙学中的一个假定所修改并且被对古希腊文化的留恋所加强。音响世界，象一般的世界似的，不是无限的，探索音响的可能性不是无止境的，而音乐艺术的富有成效的发展早已在古典时期完成了。这种音乐革新观点

的复杂化和与各时代相适应的古典时期的理想化不时地复兴。但是，复兴者多数是音乐革新者，他们修改了这种理论，声称音乐的新世界可以取代旧的，因此新的探索可以进行，即使象保守派会反对的那样，新的音乐世界不能支撑人类的生活。在它的极端的形式中，最后的修改成了声称一切严肃的音乐作品都是或都将是一种自律的音乐宇宙。

古代进步的音乐史论，不管是否坚持进步必须结束在某处，都要面对社会退化的根深蒂固的信念，就是把"黄金时代"指定给技术上处于原始状态的过去的年代。当这些倾向相互抵触时，在音乐史中，音乐家就不断地急于革新，而这种革新却遭到政治家和道德家孜孜不倦的反对。柏拉图，作为一个德育家，重新解释反动的和进步的音乐家之间的冲突为两种音乐的冲突：一种是真正的音乐，其基础是合理的、发展是合乎逻辑的，例证了一切现实的结构原则，包括人类的脑子；另一种音乐，是印象的、幻想的，只是模仿自然的音响以及短暂的感觉的一刹那的景象。这一对比的不同变异，不论多么不连贯，都深深地扎根于柏拉图的总的玄学，不断地再现于美学史，最近反映在阿道尔诺（T.W.Adorno）以十二音音乐（Dodecaphony）的严谨性反对文化的糖果业。最近几十年来，这种对比惊人地反映在关于正当的演绎的争论上：如果乐曲的任务是微妙地去塑造能感觉到的表面音响，那么，就有赖于演奏者的艺术，作曲家仅仅是准备了材料；但是，如果乐曲要展示深奥的音调结构，必须在钻研中反复推敲、精心制作，那么，演奏者必须只是揭示作曲家为他所埋藏的财富。

以上看到的音乐变迁史的基本观点所以引起这样持续的

论战是由于其出发点是把音乐的进步与音乐手段的精心制作相等同而不是与深刻的结构的探索相等同，即使象音调的探索，希腊理论家籍此最后想出统一的体系，其中原来不能相提并论的种族调式能够各自作为可能的变异出现，也只能代表新的转调的可能性，而不能作为对这种音调形式的性质的研究。

古代音乐史力求说明的关于划分音乐的不那么有倾向性的叙述，在亚里士多德的《政治学》（约公元前330）中概述为：有两种音乐，因为有两种音乐的用途。礼仪和节日需要激动人心的、狂喜的音乐，要求演奏家的技巧来使听众健康地激动起来。上等人娱乐时需要一种不同的音乐作为日常生活的乐趣。有什么激情是音乐所不能唤起、不能平息的呢？提这样的问题令人不好回答。然而，不是所有的音乐都以唤起并平息激情作为它的功能的。

第四种对音乐的观点是亚里斯托克森（约公元前300）起草的。他是亚里士多德的学生。他驳斥毕达哥拉斯的数字学以及在这基础上建立的ethos论。他指出产生和谐的比率是听不见的，而音乐所关心的是可以听见的。能听到的相互联系的音响。耳朵肯定需要记忆和脑子的帮助，但是记忆的作用是使持续的结构能够知觉到；对理性的要求，不是去直觉任何宇宙的或心理的基本现实，而是去掌握音阶系统内的音符的相互关系。如此，音乐是自律的现象学的体系，任何作品的意义重大的形式并不是从它与其他任何现实的关系中得来的，而是与它自己的组织原则同一的。亚里斯托克森并没有说为什么人们要作这样的事情并从中获得乐趣，但是，没有一个亚里士多德学派的成员需要提出这样的疑问：任何脑

子和感觉的精巧的训练天生是令人高兴的，因为人的天性是渴望知识的。亚里斯托克森承认这种听得见的结构从联想上可能获得伦理的意义，然而这是外来的。

亚里斯托克森的早期的形式主义在今天仍然引起反响，但是在古时候却很少受到重视。对公元二世纪的普托拉梅（Ptolemy）来说，亚里斯托克森只是两种极端的音乐理论学派之一的首领，后来的毕达哥拉斯学派是另一个极端。普托拉梅说，耳朵和理智是和谐的裁判员，耳朵确立了事实而理智推测其意思。音乐理论家，象天文学家似的，必须暴露统一现象的意图以表明真实的并不是不合理的。他埋怨亚里斯托克森学派只相信耳朵并预定理论性的说明；而毕达哥拉斯学派只相信理智，以观察的准确性为代价。音乐哲学就这样陷入原则性的困境，这种困境仍然是廿世纪科学的中心问题。

第五种对音乐的观点在伊壁鸠鲁（Epicurus）的追随者中流行，一世纪时以卢克莱茨（Lucretius）为代表，他认为音乐只是提供天真的乐趣，从它代表复杂地利用人的天资方面来说是自然的："每个人都有一种目的感，而他能利用自己的力量于这种目的感"。这种偶然发现的、凭经验发展的精心完成的作品提供消遣、分散苦恼、消费过多的精力。对音乐的乐趣的进一步解释是不可能的或者不必要的，而浮夸的理论是荒谬的。基督教获胜时伊壁鸠鲁的传统没有幸存下来，但是这种腓力斯人的嘀咕为美学保留了一种永恒的可能性，在某些时候与我们多数人的志趣相投，而在多半时候与某些人的志趣相投。

第六种，怀疑论的观点，它远远超过了伊壁鸠鲁，同意音乐是一种娱乐，但否认音乐是自然的。音乐练习是彻头彻

尾的惯例：可能对性格产生影响，但只是由于人们相信音乐能影响性格。事实上，怀疑论者否认音乐能够成为知识的对象，既然音乐是由音符的关系组成的，而音符本身又不是现实的：而不现实的东西是不可知的。从塞克斯特·恩匹里克（Sextus Empiricus，公元三世纪）的著作中了解的这种本体论的怀疑论，不是粗糙地加以说明的时候，在音乐美学中占据一个永久的地位。

这些古代传统的最后四种，在希腊城邦丧失独立后盛行，不允许音乐有社会的或市政的意义。当一种艺术声称自律时，可能象征它在当代文化中接受了边缘的位置。

5. 早期基督教的观念。

斯多葛派(Stoics)藐视音乐为与理性生活无关，教会的神父追随他们，认为音乐与拯救无关。然而，音乐在礼拜仪式中起着重要的作用。这造成一些紧张。事实上，我们发现圣·奥古斯丁（第四世纪）动摇于对待音乐的三种态度之间：称赞音乐原则为体现宇宙次序的原则；把音乐作为世俗的事物，采取禁欲主义的嫌恶的态度；承认欢乐的以及教友的歌曲各自表达难以形容的狂喜并增进教友的兄弟友谊。作为雄辩家训练而不是作为音乐家训练的奥古斯丁，认为音乐的数学侧面体现于诗的韵律之中，而不是体现于音乐本身，但是另外两种态度使他感到苦恼，好象崇拜迷惑了一个人似的。

中世纪的音乐美学，在保持奥古斯丁的态度的同时，类似中世纪的文化哲学，总的说，是立足于波埃修(Boethius，六世纪）巩固古典哲学的一致性的企图上的，波埃修的

三层的形而上学的结构和认识力的结构已经适应于三位一体的上帝的看法。波埃修把音乐作为数学的一个分支，与其他分支的区别在于：音乐的恰当的显示是可以感觉到的、有感染力的、也是可以理解的。有三种音乐：宇宙音乐（Musica Mundana），宇宙的'和谐'或次序；人类的音乐（Musica humana）高尚的、健康的身心次序；以及应用的音乐（Musica instrumentalis），人们所作的、可以听到的音乐。这一结构萦绕着对音乐的想法长达千年之久。其重大意义在于它与新柏拉图学派及基督教的牵连。按照新柏拉图学派的说法，人能够而且应该与更高的、可以理解的现实标准相结合，而把他们的弱点归还给较低级的、感官的标准。于是，人声不是人工制造的，而是智力的直接体现：在某种意义上说，它属于人类的音乐。斯多葛学派象伊壁特图曾经教导的那样认为，人通过理智的赞"歌"使自己与永恒的上帝取得和谐，这是从哲学上说的。基督教的作家，〔象圣·约翰·克利索斯顿姆（St.John Chrysostom，公元四世纪）那样，使用类似家常的劳动歌曲来减轻人们必要的劳累〕使这种辩解适应诗篇的字面的主张，听得见的赞颂使内心对上帝的赞美更容易些。这种复杂的想法在当时引起了对古老的音乐的二分法的新的解释：低级的、感官的、器乐的、世俗的音乐与崇高的、理智的、声乐的、神圣的音乐形成对比。另一种波埃修的学说加强了这种二分法，认为艺术家（在这种情况下是指理解实践的音乐学家）要比单纯的实践者（在这种情况下是指那些盲目遵循训练和乐器的指引的演奏者和演唱者）好些。阿雷佐的吉多（Guido of Arezzo，约1030）无情地谈到歌唱者，说："这是野兽的定义，他干

的是他所不理解的事。”

6. 中世纪的观念。

波埃修把音乐作为数学科学，在思维生活中，给音乐很崇高的地位（如，比修辞学高），但在音乐中删去了世俗的歌舞。这就是中世纪早期音乐美学的命运。音乐艺术成了一种推理的神秘的事物，实践的基础，而中世纪的理论家倾向于专心研究计算及说明音乐的比率的方法。既然这些比率在宇宙结构中到处是例证，各种比喻式的解释很多，其中没有一种有大的发展，也没有显得突出的。不过，在九世纪哲学家伊利乌季纳（Eriugena）利用宇宙次序是同时存在的复杂事物之一的事实来说明复调的特殊价值。音乐的和谐第一次等同于一件听得到的物体的内在关系。

向复调和复节奏的推进是导致发展一种图示的、可以衡量的记谱法的因素之一。没有记谱法，这样复杂的音乐很难学习而且肯定不能从十一世纪以及此后的新的世界性的文化中传播下来。这种记谱法首先是科隆的弗朗哥大约在1216年系统化的，这不是美学方面的贡献，而是以激烈地改变这门艺术的性质的方式来改变美学。这使崭新的次序的复杂性简化了：它立即使音乐的拍子从音节的专制下解放出来，最终也从任何立足于歌词的表情的基础下解放出来；使作曲家能够在桌面上从事智力劳动，而不再是音乐演奏家；最后，象纳尔逊·戈德曼（Nelson Goodman）和瑟斯顿·达特（Thurston Dart）以不同的方式加以强调的那样，记谱法强调了记录下来的乐曲的权威性，使作品能够由乐谱加以限定。因而，现代先进的作曲家遗弃传统的记谱法，使一些音

乐家感到好象他们的艺术的稳定的基础在他们的脚底下消失了。

为中世纪的圣乐所发展的记谱法不仅记录了音乐的真相，而且揭示了音乐实质上是合理的。此后，引起了关于完善的和不完善的数字的性质以及关于在玄学上三拍子（三位一体的）比二拍子（摩尼教的）高超的玄妙的争论。然而，在十四世纪早期，一种更高超的、更微妙的逻辑象指引一般哲学似地指引美学拒绝在合理性与简单的结构之间划等号。这种新的语气表现于达·穆尔斯（Jehan de Murs）1319年仓卒中说的："能够唱的就能够写下来"。反动的达·列杰（Jacques de Liege）约于1330年攻击"新艺术"为淫荡的、不连贯的、首先是不合理的：假若3是完善的数字，那么为什么要容纳不完善的数字呢？可是他说得太晚了。

中世纪的美学一般说是建立在古代有关美的理论上的，而不是建立在任何艺术理论上的，就是指在感觉到的时候立即令人愉快的东西。只是在文字无法表达的时候才运用比喻式的解释：复调反映宇宙可能是真的，但是美必须在说明之前被感受，而基本的事实是，复调很好听。这种状况允许理论有些发展：可是培根等人得出结论，认为最美的作品是立即使所有的感官感到愉快的作品，而音乐只是其中的一个组成部分（达·布鲁因De Bruywe，1947）。

7. 文艺复兴的观念。

多方面的数学才智不要求简单的形式，却适应现实的复杂性。因而，中世纪末逻辑学的进步为下列结论作了准备，即，数学方面的考虑与音乐没有实质上的关系。十五世纪晚

期，把音乐作为从属于音响的数学分支的观点倾向于让位给把音乐作为发出声音的艺术的人文主义的观点，根据这种观点，数学只是与计算或解释音乐目的之手段有关，而不是那样起决定作用的。约翰·达·格鲁契奥（Johannes de Grocheo）已经在1300年左右提出主要的论据，极力主张数学的音乐科学不能等同于音乐艺术，那是指应用这种理论于歌唱。这门艺术不是数学的一个分支，宇宙的音乐与人类的音乐在这里也没有地位。他的这种冷静的亚里士多德的实用主义在那数学奥秘时代没有获得什么进展。然而，在十五世纪末，廷克托里斯（Tinctoris）在实际的音乐史、音乐实践和效果的基础上改写了音乐理论，1547年格列利安（Glarean）更明确地加以阐述。他们认为音乐主要是人类活动的一种形式，而不是一门封闭的科学，也不是宇宙的模型；传统的新、旧调式与伦理相结合的观点已不如天才和训练可能完成的实际效果那样受到重视。廷克托里斯（约1473—4）列举音乐的作用并将它分类，满足于引证权威的观点，一个世纪以后，象约翰·凯斯（John Case，1586）这样的作家又在他的骨架子上加上了血肉。这种人文主义当时比较容易地建立了，因为神话不能断言复调有神圣的起源。上帝可能教阿当唱赞歌并教犹巴尔（Jubal）弹奏乐器，象沙伊贝（J. A.Scheibe）在1754年仍然坚持的那样，但是复调是人在历史时期创造的。

格列利安已经感到音乐的一种危机，即复调技巧与旋律感觉的、艺术与自然的紧张的关系。扎尔林诺（Zarlino）在1558年试图综合化，包括对古代美育说的微妙的人文主义化。他说，对于音乐的一切作用，耳朵是审判员。可是耳朵

发现大三和弦的愉快感与小三和弦的悲痛感之间的根本性的对比。至于为什么各调式会反映一种不同类型的特性或感觉，他不去找形而上学的原因，而是让经验在简单的和声组合中用感觉去证实和声间的相互关系。他不象柏拉图那样认为一首乐曲的和声和节奏应该由其歌词及其意义中实际上固有的和声与节奏来决定，他要求和声与节奏在感觉上适应歌词题材的总的富有表情的调子。

使古代的礼仪显然无拘束地适应现代化的、人文主义的形式的同时，扎尔林诺介绍了另一种倾向性很不同的重要的概念。正如诗可能有这样一个标题：特洛伊城的陷落，音乐作品也可能有个标题，然而，这是音乐的标题，一个主题，一系列的音响。音乐是关于音乐的。于是，音乐既是自律的（由于音乐的旋律结构）；又是他律的（由于音乐的和声与节奏的情感性）。

扎尔林诺威尼斯式的对古代理论与新的实践之间所作的专业的折衷妥协，很快就受到主要是业余团体的挑战，后者是佛罗伦萨以巴尔迪(Giovanni de Bardi)为中心形成的，其主要理论家是扎尔林诺的学生温琴佐·伽里略（Vincenzo Galilei，1581）。他们指出，如今所承认的理想的希腊人文主义是建立在单声部的、他律的音乐实践上的，在这种音乐中，一支歌唱性线条绘制并导致情感的流动；理论家长期以来忽视并蔑视的游吟诗人如今赢得了自己应得的声誉，如今他们登载入册了。复调音乐不能引起并平息激情，因此必须取消同时产生的旋律的效果。为了模仿亚里山大大帝宴会上的希腊音乐的神话般的效果，必须以人的自然的富有表情的声音来取代神秘的、自律的形式制作。表达的仅仅是情

感和语言而不是（象柏拉图所幻想的）性格和思想。意味深长的是，这一论战是在波埃修的名下开展的，是以波埃修的第二水准反对他的第三水准：新柏拉图学派的复兴可能鼓舞反对派采纳比波埃修的第一水准更高的依据，可是看来由于逻辑学和数学当时不时髦，所以妨碍了他们这样做。

扎尔林诺（1588）找到了佛罗伦萨争论的明显的答案：音乐就是音乐，音乐不是修辞学。但争论点在于：修辞学是宫廷教育的基石，音乐家的音乐是僧侣和奴才干的。争论继续着，而且压低了声音，还在继续，可是，到了十七世纪，这种争论不如说是不必要的，既然，威尼斯人想到公众和礼仪的音乐，而佛罗伦萨人也正视一种更属于私人的音乐。

8. 巴洛克的观念。

将近1700年，新、旧音乐间的辩论成了上等人对他们的娱乐的争论。法国的生硬的正确性和意大利的灵活的创造性形成鲜明的对比。不同的风格找到了不同的理论基础，维维莱的勒·塞尔夫（Le Cerf de La Vieville，1704）为法国团体声称公认的规则简明地阐述了已建立的良好趣味的要求，主张理性和方法，反对幻想和激情的奇异行为。拉古埃内特（Raquenet，1702）坚持从摇篮时期就受到音乐熏陶的意大利人能够废除规则，因为根据规则行事已经成了他们的第二天性。假若他们冒险从事，那是因为他们已经发展了一种感觉，能感到什么时候会脱险。双方的辩论与当时在绘画和文学中运用的很相似。双方都坚持最低级的感情用事的人文主义立场：接受享乐主义和文质彬彬的气氛。而规则结果只不过是求得合理的乐趣的秘诀。

假若人文主义的想法能为音乐找到比娱乐更深远的意义，那必然是通过音乐对人类的激情所起的作用。在威尼斯和佛罗伦萨之间留下了一个没有解决的问题：音乐如何最恰当地表达感觉？对于这个问题，十七世纪以及此后的年代有三个争论的方式。音乐可能遵循激昂的语调的抑扬变化——实际上，这种说法开始试验后在佛罗伦萨立即被遗弃了，可是200年后仍然在理论上为格雷特里（Gretry）所容纳；音乐可能逐字反映原文的感觉，正如人们在说话时作手势似的——罗塞特（Rósseter,1601）认为做手势是粗俗的，莫尔莱（Morley，1597）认为别的做法是愚蠢的；或者，音乐可能传达原文的总的音调。这三种方式的辩护是在1600年左右进行的，与很不同的ethos论相混淆（如1617年胡克〔Richard Hooker〕所作），根据后者，音乐反映的不是激情而是气质。可是，如果没有歌词怎么办？超乎舞蹈伴奏的纯器乐的兴起好象要求纯结构的作曲原则，那么，怎能运用这些原则而不牺牲人文主义的意义呢？丰唐纳尔（Fontenelle）问道："奏鸣曲，你从我这里想要什么？"（卢梭，1753）

对这个新的迫切问题的答案是从修辞学中寻求的。有三个很好的理由。第一，修辞学为暂时扩大的形式的连接方式提供了大规模的唯一实际的模型；第二，修辞学形成了文雅的教育的基础；第三，最直接的关系，古代对修辞学的论文把系统分析激情及其分析的手段作为公认的目的，因而，夸兹（J.J.Quartz，1752）说，"从本质上说，演说家和音乐家有着同样的目的"。

实际上有两种运用修辞学的方法。第一，巴洛克时代的理论家试图从演讲的清晰发音和修饰中所引伸的术语学的各

种修饰手段来形容音乐的形式和音型。这些从来没有稳定下来的体系在形容音乐形式的特殊语汇的逐渐成长中消失了。第二，音乐理论家试图使柏拉图的《斐德若》(Phaedrus)中首先加以说明的，科学的，修辞学的纲领直接适应于音乐，这纲领是分析人类的激情以及唤起激情的方法的。这些尝试在很大程度上依据笛卡儿1649年写的有关激情的论文，认为最复杂的情感可以通过严密的因果必然性从机械地组合一些简单的心理成分中显示出来。象马泰松（Johanne Mattheson,1739）这样的作家，沿着这条路线，提供对情感的精心的分析，附带对相应的音乐设计的详细说明。所产生的情感的外表（emotive package）是舞蹈形式传达的，既然在舞蹈中完整的音乐复合（经常具有种族的、因此具有伦理的意义）已经与姿势相结合，如此，情感的外表就象结合在生活的一种方式中似的。在研究中，证明这多少有点纲领性，音乐的详细说明能够最好地与激情的分析粗略地相联系，因为只有少数简单的音乐变化具有能够指定的情感意义。从理论上说，这不会贬低笛卡儿的分析，因为笛卡儿的分析实际上要求把复杂性减少到组合少数简单的形式；但在实践中，笛卡儿的纲领的应用范围不如说是有限的，而关于情感的理论的更详细的阐述最后被放弃了。

这种情感意义的理论承认一种重要的多义性：上述的感情问题是被培养的还是仅仅作为象征？在老练的作者的著作中，好象情感意义的主要功能在于使音乐明白易懂。一部艺术作品必须是统一的、清晰的，马泰松要求每首乐曲限于一种单一的情感，提出至少部分的危急问题在于，把使用前后一致的方式作为一致的原则。但问题并没有清楚地提出来，

而且所陈述的情感问题并没有排除。排除的是要求作曲家渗透他所表达的或给予的感觉。这一排除表示音乐与修辞学的一致性，而不是象传统那样表示音乐与诗的一致性，诗人受到他所唤起的情感的激励，而演说家必须保持冷静以便控制他的听众。

从情感学说是关于音乐的意义而不是关于音乐的作用来说，音乐在理性上不是与笛卡儿的已经提起的动物精神的水力学（hydraulics of animal spirits）相类同，而是与后来启蒙运动的圣贤，如，霍尔巴赫（Holbach）和休谟(Hume）的争论相类同，后者认为是理性的功能清楚地表达了激情，从而使激情文明化的。

我们已经注意到每首乐曲都为单一的情感所支配的要求。这种要求视作曲家为各种风格的大师。这种风格的观念是十七世纪从修辞学里搬到音乐理论中来的，它要求演说家能够用不同的文学方式说话，并且能够适应不同的时机。巴洛克时代发现这种概念有利于同时妥善地处理残余的对位的教堂音乐与基本上是单声部旋律的世俗音乐。不再有音乐上的对手：有才能的音乐家知道如何以不同的民族方式写教堂音乐、舞台音乐或室内乐。

9. 理性主义。

笛卡儿在音乐美学方面留下的不仅仅是有关情感的学说。他（1656）与他的朋友麦尔生（Mersenne,1636—71）再一次尝试完成使和声的数学基础合理化这一不可能完成的任务。更重要的是拉莫（Rameau，1722）成功地解释了和声，把它作为笛卡儿计划中的一个系统，他把令人迷惑的各

种可能的和弦缩减为简单的三和弦及其转位的体系。于是，扎尔林诺已经默认的现代和声观念突然获得了可以理解的基础，而且在音乐思想方面占据着中心的位置。正如和弦的"位置"概念所指出的，开始设想音乐为以垂直的（和弦）与水平的（音调）容积占据着"空间"。巴洛克时代从修辞学借来的词汇不适合这种对音乐的想法，于是，用正式的术语，甚至用建筑学的术语考虑音乐显得更容易了。

拉莫指出他的理论的更直接的意义。意大利和法国学派和小集团有关歌剧风格和歌剧人员的无谓的争论，所关心的主要是声乐旋律的风格问题，在十八世纪的多半时间内，这个问题一直吸引着一般公众的兴趣。比起旋律第一及和声第一的实践与理论之间的原则问题，上述声乐风格问题是无足轻重的。根据旋律所表达的，倾向于把旋律解释为他律的；拉莫把他和声放在旋律之前的优先地位方面为音乐的自律论奠定了新的基础，同时，使器乐更容易取得中心的地位，这种地位是器乐从未占据过的，而且器乐还要从这个地位上被赶下来。

拉莫的革命行动与一种更重要的发现是一致的，而且是力图结合的，那就是几乎是索维厄（Joseph Sauveur）单独发展的音响科学，使音响成为系统的研究和描述的敏感的对象。恩匹里克的怀疑论终于受到驳斥，从此以后，音乐能够缓慢地、微妙地、深奥地转化为一门音响的艺术。当时，拉莫坚持麦尔生已经鉴定的、如今索维厄明确声明的泛音列，为他所阐述的和声关系提供本性（Nature）的基础。音乐结构就这样建立在本性之上——不是天堂或灵魂或数学的永恒对象的本质，而是音响自身的本性。

拉莫为他所探索的结构寻求本质的基础，这在那时代是典型的作法。可能有最不同的设想的“本性”是持续整个十八世纪的音乐评论及其他艺术评论所集中的一个方面的问题。十六世纪当宫殿开始变成博物馆的时候，曾经想到“美术”（fine arts，指诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑等）的概念，这个概念的逐渐呈现反映君主宫廷的统治象征性地利用所获得的财物和排场。正如这一时代的其他文化运动似的，统一的美术概念在诉诸古典的时代时必然是有效的，唯一能找到的古代合理化根据的是柏拉图的《理想国》中所内含的以及他的《伊壁诺米斯》（Epinomis，约公元前350年）中明确阐述的模仿艺术的概念。当时，音乐象其他艺术似的，必须模仿不是艺术的东西，而不是艺术的则是本性。是什么的本性呢？作曲家和演奏家逐渐从听众中分离出来，意味着古代所推崇的ethos论——音乐直接地表示并塑造性格——不能再答复这个问题了。而寻求另外任何值得称颂的答复的困难，预示着把音乐贬低到艺术的最低等级上去的危险。在早期艺术系统化者之中，杜博斯（Dubos，1719）认为音乐模仿人声，并通过这种模仿的风格给人快感。巴特克斯（Batteux，1746）争论说，所有的艺术都是为描述理想化的本性而存在的，这好象是第一次把音乐作为心灵的语言，由于它先于一切习俗，所以是天然的。

拉莫对笛卡儿音乐科学的惊人的建议不适合这些艺术的系统化，当进步的思想家在抬举自然的人的自然的声音（参照狄德罗，1821）的时候，这建议在政治上似乎是引起反对的。因而推迟了它的影响，虽然从长远观点上说，其影响是决定性的。

10. 启蒙运动。

巴特克斯描述音乐为内心的语言，它本身是当代情感学说的模糊的情感，卢梭（1781）把这种观点发展为有关语言的起源和性质的通俗、持久的理论。最早的人类语言必然是同时表达思想和感觉的单调的歌；发展了的语言限于交流思想，让音乐以原始的歌曲形式担负表达感觉的任务。这样的表达确是一切艺术的真正职能。自从卢梭把自然与人类本性相等同以来，音乐比任何其他艺术更多地"模仿自然"；（这里的人类本性是指人的天真的热情而不是指学校强加的人工的"理性"）。可是，这只是为旋律作辩护。和声与对位都落到艺术水准之下，因为它们仅仅是为了产生大量令人愉快的音响而创造的奇异、粗糙的东西。

《百科全书》的编辑者，十八世纪后期进步思想的奠基者，步卢梭的后尘，从"自然"中提取美，把"自然"解释为单纯和真理，但是，他们不同意以此推论音乐。达兰贝尔（Dalembert，1751）以传统的方式蔑视音乐，因为音乐缺少能够代表的资源。然而，狄德罗（1751）却把音乐置于高过其他艺术的地位上；不是为了卢梭的理由，而是因为通过音乐内容的演绎，可以直接地而非间接地感觉到音乐的联系，因此音乐能使想象力更自由地得到发挥。

狄德罗诉诸想象力，在美学上引起了传统的交替，依此，美术就不是要求理性技巧的模仿练习，而是为有创造力的天才自由运用的"想象力的快感"的资源。对于在整个十八世纪统治着英国的这种学派来说，艺术的范例不是诗而是风景如画的花园，在这样的花园中，技巧与无限汇合了。浪

漫主义发展的正是这种艺术观和音乐观。当时，把启蒙运动系统化并综合了英国、法国美学的康德（1790）承认对音乐的相互矛盾的评价：在所有艺术中，音乐是最缺乏理性的又是最令人愉快的，音乐是感觉的语言，只是在断然抛弃一切认识的意义上设法普遍化，因此音乐永远不能结合到真正的人类理性生活中去。

如此可憎的比较在艺术中并不普遍。莱辛（G. E. Lessing, 1766）指出，不同的艺术所使用的手段不同，比较各种艺术是没有意义的。比起在空间展现的、立即呈现的艺术，在时间中展现的音乐必须与另外一些经验的领域相联系；这两者怎么能够相比较呢？黑尔德（Herder，1800）痛斥所有设立艺术之间的等级制度的企图，特别痛斥康德的等级制度。

11. 浪漫主义。

十八世纪末的革命是以人类本性的名义进行的，但其效果是以历史取代本性：人是通过制造文明来制造自己的。在以巴洛克艺术的不断滋长的自我意识作准备的新的时代精神中，柯尔彻尔（Kircher，1650）的百科全书式的概念让位给象霍金斯（Hawkins，1776）、拉·博尔德（La Borde，1780）和福尔克尔（Forkel，1788—1801）那样以历史实践作为重大音乐著作优先选择的形式。起先，过时的音乐只是描绘超越了生长速度的艺术幼年期。可是，革命后的新公众感到一切严肃的音乐都是神秘的，而旧的音乐的神秘性只是稍微深一些。这是书面上的浪漫主义观点。

启蒙运动教导说，音乐的职能是表达文字所不能表达的

内心亲切的感情。如今，把亲切与深奥相等同，而深奥与含糊相等同，含糊又与神秘相等同。这一思想路线首先是在1797年由年轻的瓦肯罗德（W.H.Wackenroder）清楚地表达的，对他所代表的那一代人来说，“理智”使他们想起“恐怖”。按照瓦肯罗德的观点，康德所阐述的音乐语言的非概念的特性使音乐从世俗的联想中解脱出来了，并且使音乐成了唯一能表达一些这样的情感，即，我们只能凭这些情感领会世界和天堂的秘密——很象奥古斯丁所说的“欢腾”（Jubilation）。所有这样的音乐都使人和神取得和解，特别是帕勒斯特里那以及和他同时代的人的教堂音乐；不了解音乐的形式原则的瓦肯罗德那一派人相信音乐是含糊的并因此感到音乐是富有魅力的。瓦肯罗德狂热的风格持久地降低了音乐方面的严肃著作所受到的欢迎。有教养的人首次公开承认在原则上喜爱过时的音乐甚过当代的音乐并且把一种无中心的狂喜设想为适当的审美反应，音乐技巧不是作为结构和表情的合理手段而是作为玄妙的神秘事物。

瓦肯罗德对音乐的歇斯底里的神秘观点终于侵入音乐家本人的著作。著名的有李斯特的著作。部份的原因在于一般的美学开始为天才的意见和“有机的”形式所控制，以致所有已定的形式都变得可疑了。于是，关于如何组织大型音乐结构的老问题以尖锐的形式再现了。有些表演的形式或其他他律的组织是必要的，而一连串含糊的、难以形容的情绪造成的狂喜提供了使音乐的独立性与所要求的容积取得一致的最好的前景。

上述十九世纪早期发展的思想把艺术家捧为精神的英雄。早在1813年，霍夫曼（E.T.A.Hoffman）就承认

贝多芬为幻想的革命者的范例，贝多芬的形象开始统治这个世纪的艺术想象力。关于音乐支配激情的老题目如今采取了特殊的形式：变成了音乐家支配他的听众。瓦格纳（1850）战略地运用了这个题目，以贝多芬第九交响乐的合唱终曲为证，说明纯音乐是不足的：纯音乐必须被吸收到由戏剧支配的“总的”艺术形式中去并且要反映公众的要求而不是反映个别人的趣味或抱负。在“总的”艺术形式中，艺术家与公众的结合会促进并庆贺一种新的社会的推动力，而且最终会治愈歌词和音乐、脑子和心之间的分裂状态。

舒曼（1854）把对天才的浪漫主义看法从神秘信条传播者的伴奏中摆脱出来了，并且使这种看法在一评论性杂志中起作用，这份杂志是明确地为提高新的有教养的资产阶级对音乐的理解水平编写的。判断的唯一标准是天才（与才干相对立）：天生的、不强制的、真实的表情，取消一切做作的、因袭的表情，而且与任何预想的形式上的礼仪无关。舒曼根据诗和人文主义的价值解释这种表情的输入情况，但表情的手段是在密切注意技巧的情况下冷静地加以讨论的。对审美理论，他没有加上什么新的东西，作为作曲家—作家，他缺乏柏辽兹（1852）的精力和机敏，但是，他对表情的新形式的开放态度以及他在技巧和人文主义考虑方面所取得的平衡为后来的评论家树立了持久的标准。

12. 唯心主义。

G·W·F·黑格尔死后出版的美学讲义（1835）以影响深远的体系大量地结合浪漫主义音乐协会与康德对音乐的双重评价，在这体系中，黑格尔把各门艺术相互联系起来并

把艺术与人类的精神发展联系起来。两种在不同时代成熟的艺术代表了艺术的最高峰：希腊的雕塑，感性内容与理性形式的完善而又极为明确的结合，确实是艺术的最高峰；可是，在1800年左右，音乐代表一种飘渺性，其内容完全被形式吸收了。这并不意味着要从形式上去解释器乐，如果是这样，音乐就配不上艺术的称号了；不如说，它意味着，音乐在消除紧张方面提供了清晰的时间的体验，因而提供了清晰的意识。于是，音乐是比雕塑更高的精神显示，但是，这是以放弃艺术专有的平衡的完善性为代价的。艺术变得过时了，精神生活的更为理性的形式承担了它的功能。

叔本华（1819）清楚地表达了一种类似的艺术间的对照，可是没有时间的含意。他的玄学描述有两种基本组成部分的世界，永恒的"理念"（Ideas）和一致的"意志"（Will）。音乐以外的其他艺术象征着"理念"，但是只有音乐显示"意志"，而意志是两者中更根本的。叔本华就这样比其他严肃的思想家给音乐指定了更深刻的认识的意义。

自行其事的古典主义者尼采（1872）有意识地改写叔本华的理论，回到亚里士多德那里去，在音乐中查明叔本华认为音乐从其他艺术中分离出来的二分法：有一种阿波罗（太阳神）式的艺术要求沉思，还有一种狄俄尼索斯（酒神）式的艺术迫使卷入、促使疯狂似的激动。尼采的二分法在精通文学的美学家中一直受到欢迎。

十九世纪能够称为擅长的唯一的艺术是音乐。现代欧洲音乐在世界音乐中看来是独特的，在它那时代的表现形式中也是独特的。十九世纪后期通过纯粹的审美感修订了黑格尔的观点，解释了音乐的卓越性。用沃尔特·佩特（Walter

Pater, 1894）的话说："一切艺术都渴望音乐的条件"，确切的涵义是：音乐的内容和形式是一致的。音乐不象其他艺术，表现在音乐产生自己的材料：音乐音响的音高和音色以及它们之间的音程的稳定性，形成一种不是以自然为模式的体系，其人造性更明显地表现在日益增长地使用平均率，标志着放弃长期以来所寻求的在自然原则基础上的"合理的转调"。从这方面的联系来说，具有重大意义的是：音响学主要关心的总是作为相对孤立的系统的音乐音响，而光学则冷淡地对待各种可见物。音乐的形式不是强加在顽抗的内容上的，因为音乐题材本身就是音乐的乐句，而画的题材和材料却在整幅作品中保持着部分不融洽的、迟钝的对抗。从音乐中得出的认为唯一真正的艺术作品是内容和素材完全为形式所同化的艺术的概念，成了克罗齐(1902)和考林伍德（Collingwood, 1938）美学的主要论题，并且在这一世纪的美学中保持着统治地位，特别是在克罗齐拥有巨大影响力的意大利。

13. 作品与演奏。

克罗齐的审美观引起了特别尖锐的音乐演绎问题。对克罗齐来说，听众必须努力凭直觉确切地感到艺术家所表达的东西；而我们对以往的实现的式样的繁多所增加的认识以及音乐厅中新的博学的大演奏家的来临，使我们对以下问题感到困惑：演奏家的任务是仅仅作为执行者还是作为创作伙伴？如果是作为创作伙伴，那又该如何理解？这个问题由于现代乐谱在表情等问题上空前的详述而加剧了。意大利美学家帕雷恩塔（A.Parente, 1966），普利亚蒂（S.Pugliatte,

1940）热烈地讨论了这个问题，但是，对演奏者的自由的最著名的辩护者是勃路莱（G.Brelet，1951）。她坚持，音乐是象演奏的那样存在或者只是在被演奏时才存在，因此，作曲家对自已的作品的说明也只是在他内心以这种或那种特殊的体现方式将它实现之后才得以完成。

音乐作品究竟应该主要作为作曲家的艺术还是主要作为演奏家的艺术加以解释，其根据倾向于是把音乐作品作为非物质的人工的制品、一次完成的事物，还是作为对人们交流的贡献。从音乐的最一般的形式上看，音乐演绎问题只是总的解释美学问题的一个方面，这个问题在最近几十年来在富于哲理性的美学界中间日益引起注意。如何解释一部不朽的作品的“意义”，这部作品是为满足一个时代的要求而产生的，却又幸存下来面对后代的不同要求，而经历这一切之后，在某些意义上说，这仍然是同一部作品，没有简短的、方便的答案。

14. 形式主义。

尼采在音乐中辨认的二重性由第一个有效地反浪漫主义作家汉斯立克（1854）概述并用于辩论。浪漫派的作家是业余的或者是象舒曼那样愿意写作。汉斯立克以博学的评论家姿态第一次在报刊评论上发表音乐学研究的文章。在他的理论著作中，他说叔本华的表达并激起感觉的“意志”的音乐是不合乎音乐的，是低于艺术的。音乐只有在它所表达的感觉是不确定的时候才成为艺术。浪漫派看到这一点，可是没有注意到在艺术性音乐中感觉是不确定的，因为感觉与音乐的含意没有关系，音乐的含意完全在它清楚地表达的形式之

中。音乐的结构是自律的，是为人领会的而不是让人为之神魂颠倒的。再者，音乐形式以及音乐美是自成一类的，而不是显示（象浪漫派所说的）一种抵制最终差别的精神生活。在发展这一与黑格尔对形式及表现原则的评价截然相反的主题中，汉斯立克应用了黑尔巴尔特（Herbart，1808）的一般美学。黑尔巴尔特曾经论证艺术的价值在于它的形式的关系而不在于它的表达，而评论家的正当职责是与各种艺术自行处理的独特的形式原则打交道。汉斯立克对这一主题的发展在音乐美学中赢得了可能具有永久性的经典叙述的地位，虽然对音乐形式的独特性的更具有洞察力以及更多方面的分析是在埃德蒙·格尔尼的著作《音响的能力》（Edmund Gurney "The Power of Sound"，1880）的冗长叙述中发现的。

汉斯立克的形式主义在法国有个杰出的追随者。科姆巴里厄（J.Combarieu，1907）给音乐下的定义是：音响的思维艺术，一种自律的活动，不能表达固定的意义，但是它的产品含有固有的意义。自封的法国人，斯特拉文斯基表达了相似的观点（1942）。新托马斯主义者吉尔松（Etienne Gilson，1964）把一种更系统化却不那么排外的形式主义扩大到所有的艺术上去了。

15. 音乐学的美学。

自从十九世纪中叶以来，实践式的音响研究、音乐感觉的心理学、一般的听觉、历史调研以及音乐体系和音乐实践的人类学象阴影一样日益笼罩着音乐美学。从费提斯（F.J.Fetis，1835—44）开始，正如在政治史中似的，科学的编史

工作，（用韦·兰克著名的话说，它的理想是建立"它实际上发生的道路"），取代了老式的、寻求把目前的实践作为过去的发展来解释并辩护的历史。有些理论家论证一切授予"音乐学"称号的探索都促进并要求以现代科学的美学取代过时的哲理性的和文学的美学；另一些理论家反驳说，既然事实仍然要求解释，而广泛地掌握事实又很少与精通理论联系在一起，那么，编辑的资料对真正的美学就起不了什么作用。

如果不知道什么是音乐，什么是以及曾经是与音乐有密切关系的事物就很难解释音乐，如今不能为忽视变化多样的音乐风格、音乐实践和音乐的前后关系作辩护，也不能为混淆音乐思想与科学事实作辩护。但是，首先由克里桑德（F. Chrysander, 1863）明确提出的：音乐美学由音乐学家垄断的要求，其含意是有问题的。说美学是由音乐学引伸的但美学本身不是音乐学，就是提出价值取决于过去的实践（不管是什么样的实践）是对的，再者，接受这种切断博学的音乐家与无知的公众间的关系，然后声称吹奏人作主的主张就是使音乐再一次成为象有些中世纪的人所认为的神秘物。有一种在其他艺术中没有的倾向，要把音乐美学不仅作为专业性的美学而且作为同行美学。更微妙地说，既然音乐是在演出时才存在的，大量恢复过去的作品以及为适当的实践所作的陪同的娱乐同时建立了全部音乐史：音乐的未来越来越深地存在于音乐的过去。音乐学的观点是：演奏者与创作者相对立，而音乐学对音乐及音乐美学所要求的霸权可能威胁着这门艺术的生命力。

假若音乐学家成了美学家的危险的主人，他仍然是个非

常可贵的同事。在实践中，美学所遭受的损失是由于音乐学太少而不是由于音乐学太多。萨赫斯（C.Sachs, 1946）和维奥拉（W.Wiora,1961）曾寻求从总的世界音乐中提取基本的原则；但是拉罗（C.Lalo）1908年所尝试的综合，虽然是有毛病的而且早已过时，仍有可能是平衡丰富的资料与充分的理论能力的最后一部著作。

16. 马克思主义。（略）

17. 调性问题。

虽然处理音乐的方法不断地在变化，十九世纪末的和声体系看来是从亚里斯托克森、甚至是从毕达哥拉斯那里逐步发展的。由于发展得那么正常，因而和声体系的起因和结果基本上都不需要辩护。在有疑问时就诉诸泛音列。音乐家甚至可以继续无意识地在平均律体系中把这个或那个音阶归因于一种情感的含意，好象这种音阶不知怎么与古老的教堂调式相对应，而按次序说，这些古老的教堂调式又与五世纪希腊种族音乐相对应。其结果是，为整个调性体系的资源竭尽了辩解并兴起遗弃这种调性体系的音乐，这种情况引起了以前从未有过的、对任何音乐体系是如何起作用的疑问。例如，十二音体系是和声传统的合法继承者还是和声传统的舍弃者，这个问题取决于如何看待原来的体系的基础，而这一点却证实是引起争论的。勋伯格（1911，1954）主张连续性，他的根据是，和谐是熟悉的作用，因此谐和音与不谐和音之间的对比是自我取消的；受申克（Schenker,1906）影响的作家，他们的论证正相反，极力主张这两者的对比以及调性

中心的功能不知怎地都是由本性所保证的。区别是根本性的。把调性作为本性的人倾向于把音乐作品作为动态的体系，是通过在时间上的收缩和舒张的紧张度的积累和释放而发展的。把调性作为无数可能的音乐体系之一的人，倾向于把这种特征作为同时的和相继的、向前的和向后的、向上的和向下的之间的差别，作为从属的含意，并且把音乐作品作为需要仔细考虑的一种关系的体系。对于前一种学派，不谐和音的定义是由它的不稳定性、由它需要一定的结果来决定的；对于后一种学派，如廷克托里斯（Tinctoris）在1477年所提的，不谐和音的定义是由它的不愉快的、不能接受的组合的性质所决定的。

至于调性体系是否适用于比耳朵所熟悉更为深刻的理由？假若是这样，如何叙述它的程序才能说明它是切实可行的呢？不能肯定。今天有历史眼光的作曲家在前进中不知所措，不知道应该在调性传统内前进还是在反对调性传统的情况下前进，因为，对于切实可行的音乐体系必须完成什么样的要求没有一致的意见。勋伯格（1950）和斯特拉文斯基只能诉诸他们的勤奋、激情和正直来保证他们的作品满足未知的要求。

18. 新形式主义。

最近几十年看到多种建立音乐结构的基本原则的尝试，响应音乐是什么的不同观念并导致对音乐作品的分歧的评价。

第一种探讨，把音乐作为时间的艺术创造，叙述由音乐进展所建立的“实际的”时间，并且把它与实际的事件的进

展相联系、与人类对持续时间的经验相联系、与意识的未来和既往的面貌相联系。勃路莱（1949）对这方面的探讨作了最完善的发展。

第二种探讨，把音乐作为从表演者到聆听者的交流，根据数学上的信息论加以详细说明。既然从字面上说，音乐家并没有按照这种理论的要求译成任何象电码那样的东西，诸如“多余信息”（redundancy）和“电报”（Messaqe）这样关键性的名词就成了隐喻了。可是，这种理论并没有因此不适用。特别是“多余信息”的概念在使风格的概念精确化方面是有用的。〔杨布洛德（Youngblood，1958）〕。

更激进的一种形式主义重述古代把音乐简化为数学的观点，寻求概括这样一些音乐的基本名词，如：“音符”和“音程”，目的在于把音乐的概念扩充到包括世界上至今作为音乐承认的适当形式上的类似物的一切可能的结构。

古德曼（Nelson Goodman）的一般的符号体系的理论意在适应一切可能的艺术和语言，是同样的纯形式主义，但延伸的范围有所不同。古德曼使记谱法的概念有了前所未有的精确性，并且为了乐谱与演奏之间的理想的关系明确地显示记谱法的含意。他的体系假定乐谱的功能为作品是什么的定义而不是音乐制造的一套指示；其教训可能是：这样的假定是不明智的。

对音乐意义的更复杂的探讨是科克（Coker，1972）钻研出来的，他论证任何音乐作品在作为组织起来的符号的复合物以及作为人与人之间的表示，在本质上必然是有意义的。当代的研究开始表明意义的体系比任何人所承认过的要多样化得多、复杂得多。科克的工作可能代表初步承认这一切多

样性和复杂性都可能在音乐中得以实现。

19. 新表现主义。

多数英语世界的主要美学家接受这样的观点，即，音乐的体系依赖紧张的生殖与松弛。他们试图用公式表示音乐是感觉的语言这种老观点，方式上尊重音乐的自律性并与形式分析的要求相联系。朗格（S.K.Langer,1942,1953）论证音乐既不表达也不唤起实际的感情，而是具有与情感的流动形式相同的紧迫型，正是这种同型性使音乐具有意义。她的这种有影响的理论是从新康德主义者卡西勒（Ernebt Gassirer，1923—31）那里发展的，形成一种总的艺术与文化理论的一个部分。麦克劳林（Terence Mclaughlin，1970）归纳了这理论，他认为：同型性夹住了音乐的紧张和解决的形式与由各种身、心事件造成的大脑活动的形式，相应地、音乐唤起了这些事件的综合。他从本质上概括了奥格登（Ogden）、理查德（Richards）和伍德（Wood）的结论。

迈耶（L.B.Meyer,1956）使一种更完全的形式与感觉的综合生效，他把风格解释为受文化限制的期待的体系并且从这些期待的唤起、挫败、最后的满足得出音乐的意义。他对音乐过程的总的叙述与申克尔的分析方法相结合，形成一种审美体验的概念，杜威（John Dewey,1934）发展了这概念，没有特别提到音乐。

库克（Deryck Cooke,1959）所论证的：音乐是一种感觉的语言，是这些论点中最偏激的。他论证至少调性音乐使用这种语言（在这方面他准备了一份词汇表）。他的论点虽

然容易嘲笑却不那么容易忽视。

20. 前卫论。

磁带录音机使组合及复制自然音响变得容易了，而电子综合器从理论上说使任何可以想象到的音响可能产生任何可以想象到的组合。因而，为艺术使用的音响的新的可能性增长了，使“音乐”的定义成了问题。这个术语以及与它相结合的实践范围如今是否应该扩大到除说话之外的任何音响组合的艺术？或者，我们是否应当把它限制于类似以传统方式组织音响的艺术？或者，甚至于是否应当在不涉及音响的情况下给音乐下定义，把音乐作为由既定的次序类型所构造的任何东西？提出了许多答案，但是好象没有什么明确的理由可以说某种答案比其他答案更可取，这个问题对于当代音乐美学仍然是最大的、从未遇到过的挑战。

凯齐（John Cage, 1961）在激进的位置上可能是前卫派中影响最为深远的理论家。事实上，凯齐利用了音乐教育机构和演出机构持续的可靠性和生命力与这些机构要创造什么样的音乐的新的不明确性这两者之间的鲜明对比。这一切设备是为了什么？凯齐的著作提出许多供选择的或补充的答案。有一种方式是从音乐演出的音响方面分离出仪式的或礼仪的音乐，并假借音乐作品的名义提供音乐仪式的静默曲（向观众鞠躬、开或关钢琴盖），公民的礼节（演奏者相互握手），甚至是音乐家以在台上沉默地出现来建立当时的音乐才能；其他答案也相继这样做。第二种方式，与第一种相反，从礼仪中分离出音乐的音响：把作曲家仅仅作为暴君，把自己认为应当听什么的想法强加于有脑子、有耳朵的听

众。根据凯齐思想中的这种倾向，一切组织好的音乐都是邪恶的，因为它代表了对人类意志（与本性相对立）的混杂的肯定，使我们聆听的是人而不是音响。我们应当去听机遇可能提供的不管什么音响，而不是操纵音响。凯齐所追随的第三种方式断言“我们所做的一切都是音乐”。并没有说明原因，但是暗示的好象是：音乐，作为游戏的一种形式，虽然是无目的的，却是严肃的，是对生命本身的一种肯定，与任何人在任何时候对待任何事物的态度是一致的。

总的说，凯齐所喜欢的姿态是萨冯纳罗拉（Zen Savonarola）的姿态，把一切艺术都痛斥为渎神的。虽然从他的著作中很难强求条理性，还是要以与他相接近的敏锐和机智来对待他的俏皮话，前后不一致并没有妨碍他的影响力。

在某些意义上，凯齐仍然是献身于音乐，可是很难辨别他为之献身的是什么以及他为什么为之献身。在那些保持献身于创造具有传统意义的音乐、但充分意识到当代的开放情况、又没有提出喜欢音乐学院而不喜欢实验室的人中间，沙埃费尔（Pierre Schaeffer）占据着关键性的位置。沙埃费尔是首先承认当代录音技术对于作品的重大意义者之一，并且在1952年用公式表明了具体音乐（Musique Concrete）的观念，“具体”音乐把存在的音响处理为意义深远的形式，而不是象传统的或“抽象的”音乐那样从一种音乐形式的想法出发直到在音响中加以实现。可是这种造型应当追随什么原则呢？决定怎样回答这个问题的困难以及伴随而来的创作具体音乐的困难，使沙埃费尔看到：音乐是人们了解得很少的一门学科，但使他仔细研究音乐如何是可能的。研究的结果是对音乐体验的一切实际的和可能的决定因素的从未有过，

的详细分析，这分析与其说指出了未来音乐的可能性，不如说揭露了现存的音乐体系的局限性。

施托克豪森（Karlheinz Stockhausen）更直接地研究了在没有结构的情况下创作的问题，从二次大战以来，他是欧洲先进音乐家的带头人。他在1963—71年论证本世纪中叶的音乐情景就象战后的德国那样："城市被彻底毁灭了"，我们必须从地面上重新建立起音乐来。完全摆脱传统的要求便于完全控制：任何原则都可以用于组织音乐作品，但连贯性要求应用同样的造型观念于作品的各个不同方面，包括在空间分布音响资源。斯托克豪森坚持新的纪元要求新的方法、材料和新的思考习惯，把1910至1920年间画家和建筑师所发展的、当时布索尼（Ferrucció Busoni）在音乐中预示的看法和议论应用于音乐。斯托克豪森对前卫思想的贡献与凯齐及沙埃费尔不同，没有采取一套理论形式，由于他作为作曲家和音乐分析家的实践，他的兴趣幸免于抽象化。

在考虑艺术中的先进运动中，把思想家分为五种不同的类型是有益的。第一种，如帕尔契（Harry Partch）探讨正确的发声的可能性（1949），寻求改革一门艺术的原则。第二种寻求扩大它的界线。第三种寻求消除作为可以辨别的实在的艺术，赞成以更一般的方式设想艺术。第四种攻击艺术本身，认为艺术是渎神的或者是不自然的、不文明的。第五种是实践一种不同的舞台艺术，有意义的理论性声明是由于听起来很好而发表的。可能指定前三种论述的任何一种的实践者为前卫派，只要他同意两项原则：在任何时候艺术（或一门特殊的艺术）都有一个前进的方向，而他正在领导这个行列。

21. **美学与逻辑学。**

音乐美学不是在文化真空中成长的。正如富比尼(Fubi-ni, 1964) 所注意到的：对于音乐美学及一般美学来说，音乐美学所达到的独立于一般美学之外的程度，本身就是一个问题。音乐美学的趋向与逻辑学的发展之间的关系更令人惊讶。例如，柏拉图的音乐形式与个性结构的关系反映了把逻辑学问题处于自我批判的关系之中的总趋势。十三世纪所强调的形式逻辑，涉及的是分析的、有效的原则而不是内心起作用的程序，这就是它的音乐美学。当文艺复兴的人文主义与这个着重点相逆转，以文学和修辞学取代数学和形式逻辑的时候，新的音乐美学涉及的是得体的宫廷式歌曲。十七世纪末，情感论以及拉莫的和声研究例证了笛卡儿的分析法。十八世纪末及十九世纪把逻辑变成一门研究的对象，一半从分析方面、一半从历史方面研究如何从简单的起源展开复杂的形式，当时音乐美学的标志是：对音乐的作用究竟是什么以及音乐是如何产生作用的问题前所未有地感到兴趣。十九世纪末重新发现形式逻辑，形式上的分析恢复了长期以来已经消失的深度和精巧度，音乐美学转向重新更深入地研究实际的和可能的音阶与体系的原则（如，布索尼，1907）。这种对逻辑分析的兴趣很快成了充分发展的因袭主义，几十年以后，象布莱兹（1966）这样先进的思想家，把音乐理论发展为对图式的创造与探索。因袭主义者的逻辑是在赞同异国情调和非理性主义的情况下招致本身的否定的，而最近的一些音乐美学表现出类似的从数学过渡到神秘主义的状况。

好讽刺的评论员可能在最近的美学家中辨别一种屈服于

他们家乡的谬论的倾向。布莱兹例证公立中学的假笛卡儿的“逻辑”不分青红皂白地对一切题材“严密地”应用单一的简易程序。阿道尔诺（1949）追随法国后期黑格尔主义的“谁说了A必须说B”，坚持音乐必须遵循它最后的动向所指出的方向，不论这是否它要去的方向。迈耶，忠实于他的工艺文化，根据叙述最先进的机械作用而设计的型式解释音乐的过程。而这篇论文的英国—加拿大作者，部分受到米尔（J.S.Mill）的启发，遵循他本国对付混乱的实践，在局部变异中：用乡土观念胡乱对付过去了。

22. 其他文化中的美学。

欧洲音乐的发展方向使它从世界其他音乐中分离出来了。比起象中国画的理论与我们的视觉艺术的关系，其他文化在他们的音乐上的反映，看来与欧洲音乐的传统的关系更少些。因此，就不提这些了。可是有两个例子可能说明这些外国的资源如何有可能丰富我们的传统。

印度诗中的重要术语“拉萨”（resa）的概念，可惜在西方没有听到过。它代表一种纯审美的享受而又稳定地与人类感性的有限领域相关，作为与技术的一种平衡力，可能比我们对表情的概念更能说明问题。西方理论家的著作常常写得好象只有感情的主观性能代替分析的学究气，理由不过是：对他们来说，“表情”这个术语具有那种含意；而“趣味”具有对唯美主义和对艺术的浅薄涉猎的含意，使它看来可以同样地与技术知识，与真正的感觉相对比。看来，“拉萨”意味着更好的精神结构。

在其他东方的伟大文化中，根据传统的中国的想法，在

伟大的平衡体系中给音乐指定了一个重要的位置，这平衡体系遍及宇宙、社会次序和人类内心，遍及的方式看来更系统地表明了西方毕达哥拉斯学派对数学表达方式的态度。古代中国似乎在这联系中作出了概念上的区别，与波埃修对下列三个水准作的区别相似，即，世上有“礼仪”，反映并鼓励天上的次序；世上有“音乐”，是和谐的内在次序的显示；世上有“音符”，只是为了给人快感而演唱或演奏的音响。乐记说：“音乐与礼仪包含了人的全部本性。”

23．现在与未来的音乐美学。

美学是在解释中交流的，而不是在资料中交流的。因此，美学的问题是持久不断的。进步不在于解决问题，而在于使用新的知识去阐明问题，盛行的学说是在利害关系改变的时候改变的，而不是在纠正错误的时候改变的。如今美学的位置何在以及它的航向在何方，通过以上综合叙述可能充分地显露了。然而，作一些更笼统的评论可能提供一个合适的结论。

音乐美学中的混乱反映了音乐实践中的紊乱。音乐，不管它还是些什么，首先必须是一套人类的实践，美学的基本任务必须是寻求使这些实践易于理解的原则。其结果是，音乐（正如任何艺术）中的一场革命或危机使音乐美学突然陷入类似的损伤。当实践变得不连贯，没有什么原则可以阐明时，美学家必须或者选择一些看来可以说明的实践的主体，或者把自己限于指明混乱的界限。前一种做法冒着武断的危险，后一种做法冒着与所调查的实践相类似的不连贯的危险。

今天音乐中的任何紊乱都不涉及依然繁荣昌盛的流行音乐或严肃的演出，而涉及严肃的作品。作曲家的问题在于使他和大众化的实践隔离的深渊（在任何其他艺术中从未有的），在于缺乏适当的听众，在于缺乏支持他的程序的坚固的传统。他面对着荒谬的、以抽象的原则的名义对完全的首创性的要求，“严肃的”这个字眼应用到他的艺术时是带有讽刺性的。

美学帮不了作曲家，可是对作曲家在前两个方面的困境的反映指出需要更全面的音乐价值与音乐实践的理论。正如十七世纪认识到不同的室内乐、教堂音乐和舞台音乐的正统性，明天的美学可能绘制一张世界性图表，其中达尔姆斯塔特（Darmstalt）、纳什维尔（Nashville）和赫德斯菲尔德（Huddersfield）各自都有他们指定的位置。假若他坚持不应当认为没有广大听众的音乐是严肃的，或者坚持不能理解的就不应当称为“音乐”，他仍然有可能严肃地考虑社会的作用、审美价值、以及与他如此藐视的其他实践的关系。除梅勒(W.H.Mellers, 1967）外，活着的美学家很少有这样的不偏不倚的客观态度。

作曲家的第三个问题要求继续调查理论对音乐体系的可行性的约束力。这是自然美与因袭美之间的关系的老话题。当前的实践提出，在任何事物中都可以取得某些音乐的趣味，因而任何事物都可能在某种意义上、某种时机中、被某些听众认为是音乐。这是否表示任何武断的会议都能形成普遍接受的音乐实践的基础呢？假若不是这样，界线是否在于众体系的生存性（如提出一简单的理想的体系），还是在于可以在许多方式中同样好地付诸实现的条件？又，假若许多

体系都是同样可行的，那么在一个社会中，各体系共存的极限是什么呢？象迈耶（1967）这样的人勇敢地对这些问题作了探讨，但是这些问题要求音乐学上的广博学识与理论上的说服力两者的结合，这样的才能是很难得到的。

听觉心理学提出与上述问题有关的一个问题。自从索维厄（Sauveur）以来，我们习惯于以泛音体系的自然和声来证明我们的音乐实践是正确的：好的音响意味着好的振动。但是这行不通了，因为我们听到的不是实践者的仪器所记录的。事实很明确，但是从理论或实践来说，这暗示着什么都是不明确的。听得见的次序的自然的极限是什么？在哲学和心理学的边缘上，这是个令人着急的问题。

最后的问题不是在音乐内部引起的，而是在音乐的边缘上引起的。艺术的边缘变得模糊了。我们能否以及应否继续把音乐作为与其他一切相区别的一门艺术，或者，我们是否应当再一次面对这样的前景，正如培根和瓦格纳以不同的方式提出的，音乐的未来在于审美活动的某些更易于理解的形式？这是在哲学和社会学的边缘上的一个问题，因为有可能我们所了解的音乐是面临死亡的文化阶段所特有的。

音乐美学

——西德1955年版摩塞尔《音乐百科辞典》

〔西德〕 摩塞尔 著
廖乃雄 译

音乐美学是一般美学的一个部分。（原词源自希腊文，意即感觉、知觉。）

（Ⅰ）原则　音乐美学是有关音乐作用的科学；由于美学早已不复仅仅是“关于美的学说”（往昔大多相当狭隘），而是——用康德的话来说——包括整个“判断力的批判”，所以它是最广义地建筑在心理学和感官生理学上的一种“一般的艺术科学”。音乐美学和音乐理论（和声学、作曲学、分析学）的区别在于：它不是那样以个别的音乐作品的制作和筹措为目的，而是按照美的、充满魅力的、丑的和滑稽的诸范畴（连同此外的一切部分前题）以作为整体、固有体的音乐在人的心灵中的反映作为对象，或者至少应当有这些作为对象。可以按其来源，将音乐美学分为主要两派：哲学家的音乐美学，他们从总的思索出发，也探求音乐；音乐家的音乐美学，他们从他们的音乐出发，力图达到一个总的思索——这是由于本身不同的立场区别所形成的结果，因为只有

少数思想家超过音乐业余爱好的程度（赫尔巴特[①]、尼采、拿托尔普[②]、哈尔特曼[③]），同样，只有少数音乐家具有哲学的修养（瓦格纳、舒曼、普费茨纳、豪普特曼[④]、寇士勒[⑤]、瓦尔特士豪真[⑥]、韦采尔[⑦]）。甚至哲学家中或许要算最大的音乐思想家叔本华，虽然他对音乐最终的本质有深刻的领会，但在音乐技术方面也犯有足够的错误；或者如歌德仅局限于由采尔特等人提供专业方面的素材；而音乐家中最大的音乐思想家瓦格纳，在哲学概念的构成方面却常常相当任意执拗，处置得相当混乱。在这两类专家们之间的是业余从事者们的音乐美学，也作为一个重要的来源，尤其是诗人对音乐美学有所表述。

音乐美学的处置方法，或是实验的（当前还停留在开始的阶段），或是经验的（从实际经验出发描写），或是推论的（纯思维地发展）。音乐美学的主要流派可以简单地列如下图式：

A、音乐的自律

音乐作为逻辑　里曼

---

① 赫尔巴特（1776—1841）德国哲学家、教育家。

② 拿托尔普（1854—1924）德国哲学家，新康德主义的代表之一。

③ 哈尔特曼（1842—1906）德国哲学家。

④ 豪普特曼（1792—1868）德国音乐学家、作曲家，著作《和声与节拍的本性》（1853）等，受有黑格尔的影响。

⑤ 寇士勒（1874—1949）德国作曲家、音乐学家，著有论文《感官的错觉与音乐美学》等。

⑥ 瓦尔特士豪真（1882—1954）德国作曲家、音乐学家。

⑦ 韦采尔（1879—1973）德国作曲家、音乐学家，著有《节奏的心理基础》（1909）、《音乐意识》等。

音乐作为形式　康德、奈格里①、汉斯立克

音乐作为动力　哈尔姆②、梅尔士曼③、库尔特④

B、规律的混合

音乐作为固有的语言：象征地　舒曼、克列契玛尔⑤；描写地　庇罗⑥、许维策尔⑦

音乐和语音　安姆勃洛斯⑧、李斯特、瓦格纳

C、音乐的他律

音乐作为世界的摹象　黑格尔、哈尔特曼、赫尔巴特、叔本华

---

① 奈格里（1773—1836）瑞士音乐出版家、活动家，瑞士及南德歌唱组织的创建者，著有《根据培斯塔洛齐的原则的歌唱训练学说》（1810）等。

② 哈尔姆（1869—？）德国音乐学家，著有《音乐中的两种文化》（1913）、《音乐引论》（1926）等。

③ 梅尔士曼（1891—）德国音乐学家，著有《应用的音乐美学》（1926）、《音乐的现象学》及《音乐听觉》（1938）等。

④ 库尔特（1886—1948）德国音乐学家，他认为人们不只用听觉，而首先是创造性地、音乐性地用意识去听音乐，著有《音乐心理学》（1931）、《线条对位的基础》（1917）、《浪漫主义和声及其在瓦格纳的特里斯坦中的危机》（1920）等。

⑤ 克列契玛尔（1828—1924）德国音乐学家，音乐“释义学”的创建者，著有《音乐会引导》丛书（1887起）等。

⑥ 庇罗（1869—1943）法国音乐学家，巴赫研究专家，著有《笛卡尔与音乐》（1907）、《巴赫的美学》（1907）等。

⑦ 许维策尔（1875—1965）法国医师、管风琴家、神学家、巴赫研究专家，著有《音乐诗人巴赫》（1905）等。

⑧ 安姆勃洛斯（1816—1876）奥地利音乐评论家，著有《音乐史》（1862起）等。

音乐作为人的摹象 豪塞格①、李普士②、福尔刻尔特③

最无所不包的、最符合于事实的见解或许是：一切音乐在宇宙和心灵这两极之间活动（摩塞尔）。

（Ⅰ）历史 音乐美学永远强烈地取决于人们衡量音乐的实际目的和力量，在早期的巫术阶段，它首先作为魔术来理解，参见“医学与音乐”条，然后它上升为一种尤其是具有宗教性、礼拜性的歌颂手段；希腊人部分地认为音乐具有一种教育力量（柏拉图和观念论者的伦理学说），部分地认为有一种交际的因素（诡辩学派和伊壁鸠鲁学派的感觉论的音乐美学）。自从普洛丁④以后，又以一种巫术的象征性为主，它把音乐提升为基督教神秘的隐喻，一直到十一世纪的音乐理论家如弗赖辛，仍然这样去掌握。随着中世纪盛期学制的建立，音乐美学成为多项的、经院哲学的学院美学中的一部分，与一般的修辞学和诗学紧密联系，并且部分地竭尽于概念的定义（参见“修辞学”），部分地可与修辞学的词藻相比拟，从这些词藻中，它可以使朗诵的形式手法大为清

---

① 豪塞格（1837—1899）德国音乐学家，著有《音乐作为表现》（1885）、《瓦格纳与叔本华》（1892）等。

② 李普士（1851—1914）德国心理学家、音乐学家，著有《美学》（两卷，1903/06）、《音乐和谐与不和谐的本质》（1885）、《旋律的理论》（1901）等。

③ 福尔刻尔特（1848—1930）德国哲学家，宗教客观唯心主义的代表人物。

④ 普洛丁（约255—270）古希腊时期的哲学家。新柏拉图主义的主要代表人物，具有强烈的宗教色彩的唯心主义，对后世影响深远。他的美学对于唯心主义美学发展，尤其对中世纪的艺术有重要作用。

晰，并且获得一种新的象征性。这种象征性在文艺复兴和巴洛克时期，从全能智者（如凯普勒[1]）的最普遍的和声一直延伸到牧歌主义[2]。在1500年左右，“特殊的音乐”[3]带来了柏拉图式地使音乐美化的重要革新，这种“特殊的音乐”经过十七、十八世纪的理性主义的情绪学，得到了继续发展（情绪学是通过调及节拍，通过和声及旋律——节奏的动机性，去表达心灵的各种激情状态先是下降为启蒙的模拟美学，然后上升到贝多芬音乐的新的观念论的伦理学）。如果通过黑格尔，更多形式论地去看维也纳古典派的音乐家（这在汉斯立克继续了下去），那末，浪漫主义的音乐美学（叔本华对于它的贡献是把音乐作为世界的摹象）则更多地走向豪塞格的新德意志的内容美学。与诗歌相联系地去理解音乐，在瓦格纳以及约1900年在尼采的门徒们身上达到高点以后，如今一种新的音乐自律成为了音乐家们的口号，对这个口号应当给予一个最终有效的哲学定义。实践已大大地前进，在回过头去采取巴洛克的协奏的过程中，达到了这个新的境地。可以想象，现在时间已经成熟，可以将音乐的基本概念也广泛地移植到其他艺术的技术和美学上去，藉以加强它们中的绝对的艺术性因素——这对于它们并不需要减缩特殊的任务。

---

① 凯普勒（1571—1630）德国天文学家、数学家，受哥白尼学说的影响，探求行星体系结构的法则，著有《宇宙的和谐》（1619）等。

② 牧歌主义——十六、十七世纪的牧歌中常用和声等手法描绘歌词的含义，后称此种手法为牧歌主义。

③ 特殊的音乐——十六至十七世纪初应用的名词，强调音乐的表现与内容，与仅仅强调数学的、形式的对位相对，是十七、十八世纪理性主义公式化的情绪学理论的前驱。

音乐美学

——西德1976年第12版《里曼音乐百科辞典》

〔西德〕 古尔力特 编
廖乃雄 译

关于音乐美的科学是一般美学的一个部门。它的对象范围一方面包括音乐的艺术作品及其丰富而全面的价值内容（作为客观的方面），另一方面包括音乐听觉的接触（体验的方式）（作为主观的方面）。音乐美学的历史可以追溯至古希腊。美学这个近代的名称得自德国经院哲学占主导地位的系统学者包姆嘉通。他的《美学》（1750/1758）被称作“自由艺术的理论”。和法国及英国的趣味批评以及美学印象的剖析相区别地，包姆嘉通在莱布尼茨（死于1716年）及沃尔夫（死于1754年）革新了的本体论的范围内，把美学作为“逻辑的一个后生的妹妹。”他把它称作认识美的能力，以及官感知觉的科学，以与精神的认识相对。美〔的性质〕作为敏感认识的完善，作为统一中的多样性的协调来理解，美〔的事物〕作为官感中的逻辑的现象，艺术作为世界和谐结构的官感现象、宇宙和谐的官感想象。在这个基础上形成观念论美学的宏大结构，这正是洛采在他的《德国美学史》

(1868)中所评述的。他在那里说到“音乐艺术的任务”：“表现存在于人世结构中深深的幸福，而每一个人根据经验的感受只是它的一个特殊的反照。”

音乐美学从不否认它来自中世纪音乐学的渊源。里曼发展向一种更具有实证主义性质的观察方式(与叔本华相近)，他指出音乐美学的三个探讨方面：（1）音高、音强、运动方式的原本效果（音乐作为意欲）；（2）在形式塑造中的秩序和统一性（音乐作为表象）；（3）音乐唤起联想的能力，刻画及表达音乐以外的事物的能力（音乐作为表象的意欲）。在里曼系统的观览中认为不受时间限制而有效的东西，在历史上看来，表现为维也纳古典派音乐这一个特定的风格阶段。和拟古主义的美的理想逐渐被排斥相应地，巴洛克时期和中世纪音乐的美才被真正地发现和评价，由于它们的美对拟古主义的趣味是如此陌生。要真正地发现和评价它们的美，需要历史的风格概念。里曼就起决定性作用地参与了揭示这个历史的风格概念。按此，音乐被理解为一种风格史的现象（除精神世界的其他现象以外），于是，美学价值就必然会有被相对化的危险。

这以后，观念论的形而上学的衰落就同时导致了美学一起走向崩溃，于是在关于音乐美的科学中，不论是有关于它的出发点以及对待它的方式，都与日俱增地不稳定了。作为出发点，有时是音乐的理念，有时是所谱写的音乐艺术作品，有时是作曲家的创作方式，有时是音乐的听觉，包括附带听与倾听两种方式（贝塞勒）。进行的方法有时是形而上学的，有时是经验的，有时是规范性的，有时是描写性的，正如诺尔(1935)附和弟尔泰生动描述的，按照着把音乐的实质

视作理念的艺术，内容的艺术或形式的艺术，美学分别发展为形式美学和内容美学。于此，形式——内容的问题就日益搁浅着。这和主观对事物的哲学趣味，和对存在与现存事物的意识有所联系，如果新的本体论在它从康德回到莱布尼茨与沃尔夫的过程中，也从观念论的体系和解释中得取美学，并按胡塞尔、懈勒与海德格的范例，服从于现象学的观察，以衡量美学研究领域的全部纵深范围。这首先在于艺术作品存在方式的探索，唯有按照彼此层叠和层次等原则，使形式与内容达到一种巩固的关系，不再允许这种关系的两个方面之一方孤立起来，形式——内容的问题才可能获得一个新的转折。哈尔特曼（死于1950年）将艺术作品形式塑造的实际结构作为前景，以区别于多层的、非实际的背景，（作为内容或被表现的东西）、在前景中出现的背景。前景独立于意识而存在（自在），背景则仅仅对于有艺术感受能力的主体（对于每个人）而存在。早在黑格尔已将美定义为理念的感官假象，从而一切在于对假象的理解。这与虚构和梦想的世界之美的假象（即现实的幻象）无关，在叔本华与尼采看来，这种现实的幻象是有助于从意志与发生中解脱出来的。这意味着艺术现实的一种光芒四射的自我显示、自我呈现，例如不论是巴洛克式地表达一种欢乐或悲伤的情绪，不论是一种情调，我们说一首作品使我们悲哀的情调，不论是作曲者、表演者或听者的一种主观表现，于此可以说：那是“一首充满表情的作品”，或“他演奏得充满表情”。按此，美学价值逗留在那样一种现象的状况中，（即：一种未被赋予形式的非真实，存在于一种被赋予形式的真实中），对于音乐的美和成功所固有的“不确定性”正在于此。属于与它相

反的另一极的，不仅有音乐上的丑和不成功，还有音乐上的冗长、伤感和低级货色。

和在一切时代一样，如今每一部富有成效的音乐美学著作，都以时代的、生动的音乐生活作为其后盾。有价值的美学见解，或是直接得自于为一种新音乐而作的艺术斗争，或是得自于对音乐历史、它的千姿万态和各种风格流派所作的思考和钻研。所以，今天对新古典主义、十二音体系和电子音乐的讨论，可以看作是一种音乐美学的重要起点。同样，在近年来的、科学的音乐史论述、音响心理学和音乐批评中，也出现了音乐美学的新起点。

音乐美学

——西德1961年版音乐百科辞典《音乐的历史与现状》

〔西德〕汉斯·海恩茨·德列格 著
俞人豪 译

体系的——历史的方面

I. 音乐的本质

“从整个生活现实中摆脱出来，这就是真正艺术家的观点。”尼古拉依·哈尔特曼（N.Hartmann）的这句话表述上可能过于偏激，却可以为认识美学的价值，特别是音乐美学的价值普遍地开辟道路。各种价值等级的关系，如欲念的、生命的和实用的价值，伦理的和审美的价值的相互关系，今天尚不可能逐个加以阐述。但无论如何不可能将它们机械地割裂开来。这首先取决于人的态度：以哪一种价值观去看待一个对象。一块稻田对于计算其实用价值的农夫与对于欣赏其美丽、着眼于审美的人在某些方面是有所不同的。此外各种价值观点的交错和渗透也已伴随着对象而存在。建筑物几乎总是既具有实用价值，同时又具有审美价值的。在音乐领域里应用音乐这个词足以清楚地说明它指的是什么意思。

尽管存在一切交错和渗透，但一个艺术作品必须以它特有的方式突出于我们周围的大量现象，它应尽可能纯粹地显露出它的特点。因此对音乐现象下定义必须是对音乐藉以区别于我们周围大量事物的那些手段的一种尽可能准确的特征说明和评价。这些音乐手段（最近也叫作“参数”）就是音高和音的亲合力、音的持续、音色和音响度；从音乐联系去看就是旋律法与和声学、节奏法与节拍法、音色和力度。至于其中的哪一种手段应取得对其它手段的优先权，是否有一种手段可以被视作是享有特权的，这几乎不可能从纷繁的历史中看出个结果。在欧洲的历史上，象巴赫的《赋格艺术》和勋伯格管弦乐曲（作品16）的“交替和弦”乐章那样的作品，所重视的造型手段是全然不同的。再看看非欧洲音乐，它又告诉我们，音乐在那里经常只是由噪音构成的。看来在评价音乐手段的等级时艺术家的观点只是相对有效的。但在这个问题的背后却隐藏着对音乐本质的探索，存在着“音乐可能是什么”的问题。

为说明真相，约·汉金（J.Handschin）进行了一次相当重要的尝试。他把音响的特性分为中心的和外围的。中心他指的是音的亲合力和音高，外围指的是音的持续性、音色和响度。涉及到音乐的联系时汉金则不讲中心性，而讲音乐的最本质性；因此他认为旋律法与和声学是音乐最特有的手段。也就是说以同时和先后发出的非持续音高为特征的任何音响（包括自然的和技术的音响）都与音乐有关。这句话确认了从电报信号的“歌唱”到鸟儿的“歌曲”都与音乐有关。汉金并没有详细地论证他这个包含着或至少暗示着一种评价的术语。但为了给有关音乐的本质的讨论提供一个坚实

的基础，这样的论证却是最为必要的。因为一个艺术作品总是"为"人而存在的，所以说明人的听觉特征显然是必要的。

拉约斯·采克利（Lajos Szekely）在有关感官功能结构的研究中确认，感官给我们传递了两种印象：一方面是这种被理解为某些东西的特点的印象，另一方面是那种在广义上被理解为我们身体的状态的印象。因此谈到了一种感觉的两极性（Bi—Polarität），自我与对象之间的关系。感官现象被相应地排列于两极——客体极和主体极之间。因此较高级感官（视觉和听觉）的感觉材料也循这一种两极性而排列，即使它们不可改变地接近客体极。而听觉比视觉稍靠近主体极。"就感官现象的客观性而言"，这一领域形成了从器官感觉一直到视觉这样一个上行的序列；在最上端我们发现了外部世界此样彼样的存在，最下端则是我们此样彼样的心情。这种联系可以用一个非常简单的例子来说明：舞蹈音乐的声音较容易，表现跳舞者的一幅图画却很不容易激发人跳舞。

采克利的这种观点可以对艺术的考察作一个重要的补充：一种艺术的感官领域与对象的联系愈多，艺术模仿就被采用得愈多。这首先只是一种历史的经验，因为在一切时代和一切民族中，绘画中允许模仿周围世界的程度总是要比音乐高得多。但这种看法并不仅仅是一种历史的经验，而且也是以人的感官功能为基础的。正因为对绘画的感官与对象联系密切，所以在绘画中艺术的模仿就在相当大的程度上得到承认；因为对音乐的感官与自我的关系较密切，所以在音乐中就较少容许对周围环境的艺术模仿。原因在于：对于画家

来说，他艺术行为的原形〔古阿迪尼（Guadini）称之为艺术行为的预先草图〕在日常环境中是可以找到的。就他所行使的艺术加工的当然权力，甚至是必然权力而言，他所涉及的事物是他未加工之前就已存在的。但在音乐中这样的艺术行为的草图却必须由人产生出来。因此在音乐的感官领域里因素构成情况要比绘画更有代表性，如果音乐家运用在其周围环境中不仅具有艺术意义的音响去表现他对情况的感受，那么他就损害了其作品的独立性。因为语言和乐音都必须被产生出来，所以因素构成的情况必然有较强的代表性。为了保证艺术"相对物"的存在〔康德称之为"非功利的满足"（interesselose Wohlgefallen）〕，必须赋予它们一种表现形式，它与周围环境中非艺术用途的形式很不相同。哭泣、叫喊和呻吟的确都有一种非凡的表现力，但它们只有极小的艺术独立性。为了说明音乐本质的特征，似乎应根据音乐手段模仿环境的能力合理地给它们排次序。

这个次序同时也是按音乐现象来排列的一种等级次序，它略为勉强地被划分为三大类。第一类包括音乐的音程，第二类包括音乐的音色，第三类包括节拍、节奏、速度和力度。在所列举的这个序列中，借助于这些手段来模仿环境的可能性不断增加。由于音程突出于音响环境的日常现象，因此它表现为仅属音乐特有的手段。为了使音乐所用的音色有别于周围的环境，所以创造了著名的"特殊事例"（Sonderfälle，采克利语）——乐器。虽然它的音响会使人想起一种来自周围环境的、人所熟知的音响素材，但它不太可能是一种事物的标志，而是似乎相对地脱离了声源，音响在艺术上变得独立。与此相反，如，打字机的声音确是一种事物的标

志，但其声音在艺术上却不是独立的。在使用这种“乐器”时是这种审美上理所当然的贬低性评价，而不甚是或不总是声音本身造成这种艺术上的不独立。节奏、速度和力度在这里合乎逻辑地联系起来：环境完形（Gestalt）经常与这一类形式的艺术完形完全一致。在刚才所列的次序中必须容许很复杂的节奏可以比某些音色更接近音程。但当人们想作个别调整，无意中脱离了音程，采用音乐的其它造型手段时，音乐模仿环境的可能性也随之而增加；相反创作艺术上独立的东西的可能性就会减少。因此噪音和由它派生的“噪音艺术”在音乐领域里仍保持着它们的地位。由于与环境中的非音乐现象的紧密结合（而且由于借助于电子乐器而进一步发生“质变”〔Denatürierung〕），这些东西在艺术上的独立性便成了问题。要把上述次序理解为价值次序当然只能根据一种美学价值理论，就音乐而言，这种美学理论为取得最高的艺术真实性，它把“本质真实性”置于“生活真实性”之上，随着生活真实性的增加，对周围所熟悉的东西的模仿也随之而增加，但本质真实性却随之而减少。这种价值次序的标准是：人对直观地把握日常环境的某一瞬间的需求程度。如果这种需求（可以用接近生活来说明其特征）被置于其它一切东西之先而得到肯定的话，那么上述手段的等级次序也就要颠倒过来。这意味着生命价值要与道德价值同样受到优待。

因为生活真实性和本质真实性在音乐中比在其它艺术中相距更远，所以便会产生诸如所谓形式或自律美学与所谓内容或他律美学这样极端的观点。这两种观点是理论上的极端。自律美学的意思是：“音乐是自生的东西，并不指音响

以外的东西（加茨〔Gatz〕的话）。这一观点在汉斯立克的这句话中达到了顶峰：音乐的内容就是“乐音的运动形式”。他律美学则认为：“音乐是指某些音响以外的东西，因而体现了一种本身并不是音乐的真实”。这一观点在阿·谢灵（A.Shering）的论文中达到了顶峰：一切音乐都是符号，即感官的表象（Sinnbild）。其证据是：音乐也和其它艺术一样纯粹的形式游戏是很少的。这两种观点的区别自然产生自这样一个问题：音乐在造型上能够达到什么程度。但这个问题也不是把音乐摆到艺术联系之外，而是把它摆到其边缘。与绘画和雕塑所能表现的、包罗万象的丰富生活相比，音乐在描写上无疑是很贫乏的，但与描写的丰富性相比，它在描写的具体性上却不甚贫乏。因此为了给尼·哈尔特曼的话进行补充，可以作这样的说明：在模仿能力上音乐材料落后于绘画，在表现对象物的表面层次上音乐也远不如绘画那样丰富多样。但在模仿能力方面音乐材料超过了诗歌，相反它在表现人的内心世界和挖掘人的内心的深度上却要差得多。因此音乐始终是由周围所熟悉的、或会使人联想起周围环境的现象与音乐独有的现象构成的一种综合。但为了能够论证音乐的价值要求，似乎仍有必要把音乐作为一种乐音的艺术（Tonkunst）。

Ⅱ. 音乐的情绪论

音乐情绪论核心的话是：听觉活动不仅可以描写和反映，而且还可以产生心灵的活动（赫·阿伯特〔H.Abert〕的话）。广义的情绪论涉及到这样一个问题，音乐能表现什么和引起什么。阿伯特认为，可以有三种方式去影响人的意

志力："第一，它可以表现为积极的，即直接引起某一种有意识的行为。第二，反之原来所下的决心也会因听到一首有关的乐曲而打消，即听者的力量似乎因音乐而消失。第三，在某些时候人的正常意志力可能完全消失，致使他不再意识到他在干什么，因而似乎毫无意志地听任乐音强烈效果的摆布。"音乐能在其中起作用的人类心灵活动的范围从伦理起一直延伸到迷狂（Ekstase）。于是希腊古典文化把音乐分为"伦理"音乐（道德美）、实用音乐（狭义的音乐美，性格音画）以及"热情"音乐。当然各理论家的侧重点不同。柏拉图是伦理派极端忠实的信徒，其学说的中心是"音乐的善"。与他性质相似的是毕达哥拉斯学派和托勒密。此外亚里士多德也应被看作是主张这种狭义音乐美的。音乐净化感情这一特有的理论（通过迷狂而达到安静解脱）也产生于他。希腊古典文化的观点经过中世纪一直流传到近代。而作为狭义情绪论的这种观点运用到实际作品（借助于这些作品在音乐上去表现人的心理状态）时，它便马上受到了局限，然而关于音乐伦理作用的见解至今仍保持着生命力，而且把音乐应用于医学目的恰恰是在二十世纪获得成功的。十七、十八世纪情绪论的片面性在于：（用阿·基歇尔〔A.kicher〕批评性的话来说）试图表现一种脱离了理性关系的情绪，即需要一个对象的情绪（如爱、憎）。库瑙（kuhnau）在其《音乐庸医》中转而谈论所谓可把握的"真实情绪"（Realaffekte）。因此他在《论圣经的历史》的前言中强调："与哀乐情绪有关的东西毕竟是很容易以音乐来表现的。语言在这里是不必要的，除非必须在此点出某一个人"。但为了"取得某一种情绪，就必须以一种相似的东西为目标，安排乐句，

使之能够简单明确地与所要表现的事物相比。这时语言当然是必不可少的。”康德在其《判断力批判》中指出了科学地评价情绪论的途径，该书在谈到音乐时是这样说的：“看来可以普遍地传达的同一种美的基础是，相互关联的语言的每一个词都有一个适合其含义的乐音，这个音或多或少地表示说话者的一种情绪，并且在听者中也产生这种情绪，因为它在这个听者身上也引起了那种在语言中用该乐音来表达的观念，正象音调变化仿佛是一种普遍的、任何人都可以理解的感觉语言那样，音乐艺术就其本身而言，整个重点只在于运用这种语言，即情绪的语言，并按照联想规律普遍地传达那些因此而自然地联系在一起的审美观念。”这些“被普遍传达”的“审美观念”可以用美的类型来说明：从高尚、悲哀、美丽、一直到滑稽（连同它们的表演方式）。与伦理音乐——实用音乐（性格音画）——热情音乐这一序列相似，美的类型的一端与伦理价值，另一端与生命价值相毗邻。美学价值与生命价值的关系不成问题，但美学价值与伦理价值的关系却有问题，哈尔特曼下面的这段话可以看作是对该问题的解答：“加工定形的道德价值”是美学价值的前提，“正象在人的道德风尚中，道德价值只能‘凌驾’于基础的财产价值之上那样，在这里美学价值也只能‘凌驾’于某些道德价值之上，即这些价值在那里可以被正确感受并得到适当的回答。”于是在一部艺术作品中，美学的高尚可能是古希腊文化称之为“道德美”的道德高尚的结果。为了试图按情绪论的意义把音乐手段与音乐美的类型编排起来，可以这样说，从生命价值起到美学的高尚止，适合于模仿环境的音乐手段缓慢地逐渐减弱（可以把减弱理解为放弃最大的差别）。相

反，这种至少在人类环境中可以找到或联想到的手段的差别，将朝高尚的方向而增强其音乐性（巴赫的赋格艺术就是一个例子）。把音乐手段编排到美的类型中去，这是与希腊的美育说（Ethos-Lehre）密切相联系的，该理论从乐音的种类出发去说明伦理音乐。于是下面的这两个序列可以在相当大程度上联系起来了，产生自古希腊文化的序列是：伦理音乐——实用音乐（性格音画）——热情音乐，从康德到现代的序列是：高尚——悲哀——优美——滑稽——充满活力。从广义上理解，情绪论是一个随一切时代的音乐观点而变动的问题。阿·谢灵（用音乐分析和价值观念的方法）恰当地写道："在将来我们自然无需再去解释旧的类型……除去情绪这个概念之外，我们必须统统放弃它们。象以往一样，在今后它仍将和对'音响'的最初体验一道，不得不处于讨论的中心，至于在它周围将发生哪一系列的其它类型的组合和联系则是无关紧要的。"

Ⅱ. 音乐的模仿论

音乐的情绪论作为理论，它是一般模仿理论的一部分，而这种模仿论不仅是音乐美学，而且也是一般美学的一个难题。音乐模仿论的可能性和限度可以用两个极不相同的概念来说明，它们是和自律论和他律论美学相联系的，它们就是模仿（mimesis）和创造（poiesis），后两者正象前两者一样，真理就在两个极端之间。模仿意味着对自然的仿造，这一概念不仅以人不可能创造出比自然更完美的东西这样一种观念为依据，而且它还认为，一切艺术形象归根结底都是与自然界中业已存在的东西有关系的。创造在词义上可作为

创造性理解，可理解为创造出过去在自然和生活中不曾出现过的东西。继亚里士多德在古代阐述这个模仿论的问题之后，在各个文化史时代里都可以看到这个问题以各种不同的观点出现。

中世纪继承了希腊古典文化的观点。首先艺术模仿的思想重新出现在教父的著作里。特奥多列特（Theodoret，公元457年）阐述道："艺术的原形是自然，而自然的摹本又是艺术。"萨罗蒙（E.Salomon）1274年在其《音乐是艺术的科学》中写道："首先需要说明，艺术是要尽可能模仿自然。"托马斯·冯·阿奎诺（Thomas von Aquino）非常类似地写道："艺术要尽可能模仿一切事物。"在1700至1850年间专门的音乐模仿理论得到了发展，至少这个期间是"它具有绝对影响"的时代。它的口号是自然的模仿。与希腊古典文化相比，这个专门用语已表明概念的范围缩小了。但无论在这个时期还是在十七世纪意大利歌剧理论家首先出于修辞学的考虑而想运用音乐的模仿的时候，柏拉图和亚里士多德仍旧是公证人。专门的模仿理论看到了艺术活动的三项任务：模仿人的情绪，模仿有生命和无生命的自然界的响亮声音，模仿语言的变化。在模仿论内部可以看到两个流派，塞劳基称之为从内容和从形式去解释问题。内容上的解释是在直接地、自然主义地模仿自然中看到了艺术的本质。相反，形式上的解释其基本思想是：艺术家模仿自然的方法，就是用与自然本身相似的方法去从事创作。这些基本思想围绕着这样一个问题：为了艺术表现，必须对自然中存在的东西进行选择，并改造自然所提供的东西。天才这一概念的形成和变化是与这些思想不可分割地联系在一起的。在1700至

1850年间艺术家改造自然所提供的东西的合法权利越来越得到承认（但并没有完全放弃模仿的观念）。在这一点上英国的美学走在了法国和德国的前头，“面向大自然”和承认艺术的幻想，这两点被确切地称为英国观点的本质特征。例如阿迪松（J.Addison）认为，模仿的价值全然取决于想象力。阿迪松还认为，艺术的能力和权力已经与自然的模仿建立了一种联系。赫·阿维松（Ch.Avison）在《试论音乐的表现》中类似地要求：模仿应该是一种“安排巧妙的模仿，它仿佛把对象带到听者的眼前，而不是强迫听者在对象与音响之间作比较。”法国和德国的音乐美学首先把对自然中已存在的东西的选择视为艺术家最主要的任务（但又未完全否认改造自然所提供的东西的权利）。赫·巴图克斯（Ch.Batteux）主要著作的题目《模仿“美”的大自然的原则》恰好表明这一点。“自然美”这个概念表明：简单的模仿绝不是，以艺术刻画为基础的模仿才是最富有价值的手法。巴图克斯甚至直接与亚里士多德发生联系，他要求天才不应该把自然模仿得是自然那样，而应该模仿得“象自然那样，象理智所能想象的那样。”杜波（Dubos）认为：“必须能够比忠实的模仿做更多的事情，这种事人们已经做得很多了……例如，必须能看不见自然而描绘自然，必须能在人们从未见过它的情况下，准确地想象到它的运动。”根据上述的艺术家的任务——模仿有生命和无生命的自然界的响亮声音——也相应地区分出一种模仿的音乐和一种自然的音乐。属于模仿的音乐的首先是音画，以这些观点为基础的音画在法国享有很高的、但并非至高无上的威望（巴图克斯甚至对它严加拒绝）。在自然的音乐的定义中已经不容误解地表示承认音乐

的自主权。达列姆伯特（d'Alembert）这样说："音乐的目的不仅是悦耳，而且还要动人。我们的听觉器官的构造是一切谐调的声音都能使它感到快感的；而这是与它们所能在精神中提供的形象以及它们所能引起的观念毫不相干的。"卢梭也作了相同的区分，当然评价是相反的。他把模仿的音乐置于自然的音乐之上，他曾这样说明后者的特征："只限于声音的物质方面，只涉及感官，对人心不产生什么影响，只能引起一些快感而已。"相反，关于模仿的音乐他这样说："第二类，通过生动的抑扬顿挫——亦即说话的语调，来表达所有的感情，描绘一切景象，表现一切事物，把一切自然置于它的巧妙模仿之下，从而给人们带来足以使之感动的情绪。"后来他在《对于格鲁克的意大利歌剧〈阿尔采斯特〉的一些意见》中缓和了他的立场："有时悦耳胜过表现的真实。"这句话足以说明（这在那个时代具有普遍性，这些观点的价值也正在于此）：模仿论看到了音乐的两方面的可能，当然在大多数情况下并没能够把这两方面必然地结合起来。事实上下述的观点是完全正确的：在旋律与和声之间，模仿的音乐更喜欢旋律，自然的音乐更喜欢和声。卢梭把旋律视为最富有价值的音乐手段，他最大的让步是认为旋律的强拍需要和声："当（和声）成功地用于模仿音乐中时，这绝不仅仅是示出、定出并加强旋律中的强音而已。这些旋律的重音如不借助于伴奏，就并非都是明确的。"相反，拉莫却把和声置于旋律之上："旋律只能从其所自出的这个来源中汲取力量"。比恩包姆（Birnbaum）和塞伯之间的争论表现为对这个基本问题的不同理解。塞伯的观点是："艺术绝不赋予自然一种美，但自然却赋予艺术一种美。自然本身已

具有了一切出类拔萃的东西，它不需要向艺术借取化妆品。"艺术愈是伟大，或更确切地说是愈无节制，它自己就走得愈远，也就是说它距离自然就愈远。"而比恩包姆却反驳说："自然本身并不具有一切优秀的东西，它首先从艺术中获取对它有用的气质和装饰品。"

鲁艾茨（Ruetz）首先宣告了他对狭义模仿论的彻底背叛，他不再把音乐视为是对自然的模仿，而要把它看作是带有一些独创性的东西。他在反驳巴图克斯的这种意见——艺术中的每一个音响在自然界中都有其原形——时说："这取决于自然这个词的含义。如果自然在这里仅表示一种情绪的自然流露，那么这种意见是反对音乐的丰富性的。……但如果人们在这里认为自然指的是全部的发音体的话，那么无疑世界上确实是存在许多音响类型的，但其中可能只有最小的一部分是供音乐模仿用的。"在这个问题上苏尔策(Sulzer)与一种直接通往浪漫主义的思想发生了联系："谁要是通过完美的表现形式表达其感受，并在接受它的主体中产生一种与之相同的情绪激动，那么他就已经以一种方法模仿自然了，而自然也同样是以这种完美的方式去达到其目的的。"这仅仅是一步（即使是重要的一步），随后谢灵这样地谈音乐：它是"自然和宇宙本身的原型节奏，它借助于这门艺术而在反映世界的过程中迸发出来。"这已经包含了形而上学的思想，叔本华在考虑音乐问题时把这种思想最连贯地加以发展了。他认为"音乐是意志本身的直接反映，也就是说比世界上一切自然的东西更形而上学。"因此模仿论的原义，甚至连同柏拉图关于模仿的思想都转向了它的反面。柏拉图认为艺术品是"事物本身的摹像"，而另一方面事物又不过是

理念的摹像。在浪漫主义时代艺术美获得了一种全新的特点："自然无意识地、结结巴巴地说出来的东西，正是艺术自觉地表现出来的东西。"哥德已经综合了这两种观点，他在《艺术和远古时代》中写道："这些高级的艺术品同时又是作为最高级的自然产品而由人按真正的自然规律产生出来的。一切任意的、想象的东西都出现在必然性存在的地方，上帝存在的地方。"在最近海德格（Heidegger）也把人的创造活动阐述为一切非由己出的产品。

Ⅳ. 科学的（思辨的）音乐理论

1. 音乐和宇宙

"宇宙和乐音之间存在数的关系，因而也就是本质的关系"（萨克斯语），这一观念由具有高级文化的古代亚洲传到了希腊。据普鲁塔希（Plutarch）记载，巴比伦人曾把季节关系与音乐的音程关系相互对等起来，对此还可以追溯到中国，在那里也部分地存在着这种对等排列。毕达哥拉斯的天体和谐论（它把行星和音程相对等地排列）或许可以追溯到巴比伦人的这样一种观念：它"把宇宙变为一个发出乐音的宇宙，把音乐变为宇宙的摹本和代表"（见萨克斯的《古希腊文化的音乐》）。这一古老的思想财富可能通过据说在埃及旅居22年之久的毕达哥拉斯进入到希腊古典文化中去。随后在解释宇宙方面它特别被毕达哥拉斯学派和柏拉图学派作为"协和的认识论"（Noëtik der Harmonie）加以发展了，而在解释心理学方面则主要由亚里士多德发展了。因为希腊古典文化认为，事物应被看作是数字的摹本，所以数字顺序提供了"现实的一种理念结构。"一，相当于几何图形中

的点，二，在一般情况下相当于线或长度，三，相当于面以及宽度，四，相当于立体以及（无限的）深度。这四个最重要的数的总和——十，在中国人和埃及人那里已享有最崇高的地位，而对于毕达哥拉斯学派来说，它则是作为"永恒大自然的根源"。音乐与这四个反映宇宙秩序的数是这样建立其关系的：通过它们体现出最重要的协和关系：五度（2∶3）、四度（3∶4）和八度（1∶2）。这种根据古代亚洲人的观念发展起来，并由特昂·冯·斯米尔纳（Theon von Smyrna）根据毕达哥拉斯理论形成为一个广泛体系的宇宙音乐，已超出了从行星运用中推演出来的"天体和谐论。"属于宇宙音乐范畴的有：已提到的音程和季节的关系，作为一种语法天体音乐（Grammatische Sphärenmusik）的声乐体系、反映宇宙运行的舞蹈，最后，音乐的艺术形式以及乐器也用其宇宙论上的含义来说明。这表明宇宙音乐观与实践有某些联系。于是节奏也被和谐论（古代意义上的）"投射到时间的直观形式中，"并从而把它和宇宙联系起来。季节、人的形态，他的运动和脉动均属于亚利斯提德斯·昆提利安（Aristides Quintilianus）的"自然"节奏。把节奏划分为三、四或五个单位也是与协和关系彼此相应的。字母、音节和词汇根据语法规则完全与音、音程和音体系（四音音列、五音音列和八音音列）相对应地联系起来。音和空间的明确亲缘关系最终体现在弦音计的实际应用之中。

狭义的天体和谐，即天际和行星的音乐，当初确实并不是被想象为发出声音的音乐的。在中国它象征性地指五行之间，五个周日和音阶的五个音之间的关系。自阿尔基塔斯（Archytas）宣称天体音乐是实际的声学现象以来，才引

出了一连串解释它的尝试，它们在局部上都是不可信的，相互矛盾的，因而遭到了亚里士多德的彻底批判。其中根本的问题是行星音乐的不可听性，以及把某些音高与某些天体排列在一起。柏拉图的学生们假定，行星音乐是感受不到的，因为人一生下来就听惯了噪音。人的感官不可能听到行星音乐这一论点被亚里士多德用来反驳这样一种观点：由行星引起的震动必然影响到地球上的事物。此外在把某些天体与某些音高相并列的问题上，各理论家也得出了部分是全然不同的结论。首先在新毕达哥拉斯和新柏拉图学派中宇宙音乐理论经历了向神秘主义和宗教的转变。因为数是宇宙秩序的象征，所以数学也就变成了宗教。数的特性就反映了这种观念。其中一是"未形成的上帝、美和善"，二是分离、运动和变化。三成为知识的象征。四象征正义。

中世纪和这个流派是一脉相承的，波艾提乌（Boethius）对它作了权威性的介绍。卡西奥多尔（Cassiodor）这样阐述道："当我们履行上帝的指令时，我们心里就有音乐，而当我们犯了罪时，我们就没有音乐。"比新毕达哥拉斯学派以及新柏拉图学派更甚，从数的特性学中又产生出一种数的象征学。比如阿·索拉斯提库斯（A.Scholasticus）认为，四个四音音列分别意味着基督化身成人，死亡，复活和升天。在《音乐的总和》这篇论文中音乐体系被用教堂的概念来表现（两篇遗嘱、四篇福音和七篇圣礼等等）。

在文艺复兴时代这些观念逐渐消失了。廷克托利斯（Tinctoris）拒绝了天体和谐论。查尔利诺（Zarlino）只是重复了这一理论，但他对宇宙音乐的观点表示了敬意。这种古代思想财富的保卫者首先是梅尔塞涅（Mersenne）、基歇

尔（Kicher）和开普勒（Kepler）。但后者强调天体和谐论不能用耳朵，只能用理智去理解。

在浪漫主义时代里，在形而上学地努力去探寻艺术原理的过程中，产生了一种与希腊古典文化有密切关系的思想。音乐成为"发出乐音的世界观念"（tönende Weltidee）。瓦肯罗德（Wackenroder）认为，自然和艺术是"两种奇妙的语言，造物者通过它们使人领会和理解法力无边的天上的事物。"如果说浪漫主义不得不用天才自由创作的观念去反对音乐模仿论的话，那么叔本华却能够（在这里展示出最连贯的演绎法）根据得到古希腊观念有力支持的宇宙音乐，去发挥他的思想。他认为音乐是"内在的本质，世界的自身。"哲学除了最完美准确地复述世界的本质之外，别无其它。因此如果能做到在概念上对音乐作完全准确、最完美和详尽的解释，即详尽地复述音乐所表现的东西，那么"这立即也就成为在概念上对世界的一种充分的复述和解释，或成为一种内容与此完全一致的东西，即真正的哲学"。所以他在"音乐的更高见解"这个意义上去改变莱布尼茨的名言："音乐是心灵的形而上学的练习，心灵在听音乐时进行着哲学探讨而不自知。"

2. 音乐的自然美

那些音乐所使用的、最大限度地独立于人类创作造型活动的发声现象，被理解为音乐的自然美。为了使用这个名称，所假定的音乐自然美必须在其内部再作明确的划分。严格地说，在第一节中所提到的一切音乐手段都属于它的范畴。作为音乐特有的问题，它包括音乐的音程结构和秩序。而

对体现了音乐音程的数关系的求索，实际上已包含了一种宇宙学的音乐观点。但在对音乐进行真正美学的考察过程中，仍认为数是说明音程的最终唯一可能和可行的手段。根据汉金所下的定义，数是幕后者（Dahinterstehende）。汉金引证说："如托勒密所说，'由于弦音计上3：2的关系被人接受，从而使感知认识到五度协和，因而感知大大地向前迈出了一步'。正如波埃提乌斯所说，事实上音乐无论如何都必须'按自然的途径来培植'。"这种观点在整个中世纪很普遍。在《音乐手册》中这样说："在音乐中一切都是悦耳的，通过嗓音的节奏速度变化而产生音乐的速度；在一切声调的抑扬顿挫中，在一切有韵律的运动中，每一种东西都可以产生令人快适的节奏，它依赖于速度，声音实际上已迅速消失，而通过嗓音的凝聚和音乐的变化，流动的音乐速度却继续保留下来。"舍夫克指出，（至少自阿尔基塔斯以来）在认识论中就存在两种思想倾向。一种导向宇宙音乐和数的象征学，但同时"也赋予它合理的、科学的数学形式，并在其逻辑范畴的法则这一现实内逐渐摆脱了宇宙论原有的观点和它固有的形式"。正如廷克托利斯所认为的，即使承认感官印象的正确性，音程定义的数学基础也是不容置辩的。虽然他在《差异》中这样地给不谐和下定义："不谐和是几种不同声音的混合，它自然而然地伤害听觉。"但对四度他这样说："四度是这样的比率，通过它一个较大的数和一个较小的数相比，它们是一切除得尽的、大数比小数大三分之一的比例数，如4比3，8比6。"因此他把音乐称为"最自由的艺术和数学中的艺术。"在十七世纪对音乐进行数学形式的考察仍十分普遍，莱布尼茨的这句话便是其顶峰："音乐是心灵

的算术练习，心灵在听音乐时自己计算着而不自知。”严格地说米茨勒（Mizler）是这种观点在十八世纪的代表。而十八世纪的实践家们则与他有矛盾。马泰松（Mattheson）断然驳斥作品艺术价值与数学之间存在联系：“首先要问：想当一个有才干的音乐家是否必须通过数学才行？再者，如果没有几何的基本科学，人们是否就不能创作和演奏出任何优秀的东西？如果有人对第一个问题说是，而对另一个问题说否，那么他就同旧的和新的经验，甚至同他自己的眼睛、耳朵和手相矛盾，同一切人都一致的感官相矛盾，并且关闭了智力赖以接受外来东西的唯一门户。反之，如果他对第一个问题说否，对另一个问题说是，那么数学就不可能是音乐的心脏和灵魂。”但他却用数来为音程下定义，并且以这句话来开始《论音乐数学》一章，这句话是：“认为数学对音乐毫无帮助是不对的，对此需要作很好的解释。”

另外还存在一种倾向，它想使音乐的原理在它成为艺术之前的阶段就不依赖于数的关系，而依赖于听觉。它始终是以亚利斯托克森（Aristoxen）及他的学派为代表，并由塞·艾姆皮利库斯（S.Empiricus）作了最清晰的表述，他的论点是：音乐本身不可能建立在科学之上，它是“主观的东西，并没有客观的真实内容。”

哥德又走了折衷的途径。他在色彩学的《与音响学的关系》一节中（忠实于他的自然——艺术观）确信：“音响学”应该完全与一般物理学联系起来。”他这样评论采尔特（Eelter）：“的确，一根肠弦和金属弦的表现力都不够丰富，因而自然只好赋予它和声，”对这段话必须从更广泛的联系去看。哥德看不起那种“孤立的试验”。他在其论文《试作客体和主

体的媒介》中写道："我方才说过，我认为直接用一种试验去证明任何一种假说都是有害的，因而也就使人觉得，我认为间接使用同一种试验是有利的。"所以他"试图提出一系列这样的试验，首先它们是相互补充和互有关联的，如果仔细地去认识和通观它们全体，它们仿佛就只合成为一种试验，只表现为在形形色色观点之下的一种经验。由许多不同的东西组成的这样一种经验显然是一种较高级的经验。它表现为一种公式，在它之下表述出无数的、单个的算术题。"

现代听觉生理学和听觉心理学范畴的研究走的就是这样一条路。今天概念显得十分复杂。单凭借振动数去说明音程，这只有在一定条件下才是可能的。在测定过程中表现出与理论值有明显的差别，它们在不同（客观）条件下程度各不相同。耳朵也象每一种感官一样，必须承认它有差额，但这些差别并不在差额之内，它们似乎已使基础的理论音程值站不住脚了。一个其音响频率为2000赫兹和3000赫兹的音程，当它们相继发出时，它们并不象理论上所必须的那样产生一个五度的听觉印象。相反当它们同时发声时却使人听到理论上所要求的五度。在音高感和音强之间存在另一种依赖关系。在大约2000赫兹以下，音响度愈强，音高感就愈是降低，在大约2000赫兹以上，音响度愈强，音高感就愈是升高。虽然这种差别仅适用于纯（Sinus）音，而不适用于（包含泛音的）"乐"音（否则实际演奏音乐就是不可能的），但这种差别对于音程结构理论是无足轻重的。

德列格（Dräger）试图以所谓合成理论来应付这种困境。该理论的中心思想是：一个音程的产生存在客观的和主观的过程，过程在这里可理解为"在多种时间阶段中实际形

态在内容上的不一致……，理解为万物都消失在时间的长河中。”产生一个音程的客观过程，进一步说频率和音强，是相继发生的（只是相对于同时发生而言，因为一个同时发出的音程也进行在时间之中，即指这种过程的合一）。主观过程就是随频率情况而变化的音响感（在相同的〔客观的〕音强的情况下，这种音响感直至大约2000赫兹为止不断增加，超过2000赫兹则又下降）、适应能力和其它。因此哈尔特曼一般用来说明形体的定义同样也适用于音程（不仅依据客观数据，而且也依据由它引起的听觉印象）：“这是运动力学平衡的形式，在这些形式中补偿的过程相互使天平保持不动。一边的每一次超重刚好又由另一边的超重抵销（也就是补偿的过程）。”在耳朵里发生的这种过程和它的数值秩序至今尚未被充分认识。但事实已证明了这种合成理论的正确性，在极其不同的（客观的）条件下所有试验的人都听出了与理论值相应的差别，即听出了主观上相等的音程。因此就音程而言，音乐的自然美似乎是作为本身环节分明的秩序而存在的。只有在不再存在过程的复合，即音强等于零的时候，才能实现理论值。于是《音乐手册》作者的这句话：“通过声音的凝聚和音乐的变化而流动的音乐速度”获得了一种新的和极其现实的内容。应当认识到它对实际音乐美学的重要意义：音阶虽然是文化史上的一种产物，但同时又是自然美的一种当时的形态，是“由人按真正的和自然的规律创造出来的。”协和与不协和这个问题表明，在艺术上对不协和的习惯甚至可以一直达到消除不协和这个概念的程度，但它并没有消除人听觉对特别简单和复杂音程的区别能力。因此自然美在音乐中也象在其它艺术中那样，是对艺术美的调节。

3. 音乐的艺术美

如果自然美的美学标准是：直观地表现决定其外表的内核、它的稠密度、它的中心决定因素（Zentraldetermination），那么艺术美的标准是：由艺术家有目的的给他当时的作品安排的中心决定因素。应当区别在模仿论一节中已谈到的、对待自然所提供的东西的两种不同创作态度。一种是富有艺术性地对待从自然美中选择出来的物品，另一种是改变自然美，干预它的结构。在音乐史中（至少是西方的音乐史）记载改变音乐的自然美是从使用平均律开始的。然而富有艺术性地对待从自然美中选择出来的物品，这作为一种典型也同时保留至今，并实际也体现在合唱歌曲和一切能纯净发声的乐器中。一直到使用平均律时为止，第一种态度仍是普遍有效的，虽然在大多数情况下没有明确地谈到。格拉列安（Glarean）对它进行了阐述（虽然是在一定的历史范围内）。他强调指出："存在着一种调式的内在亲缘关系和一种调式上相辅相成的发展，它自然不是通过作曲家敏锐的感官发现的，而是由大自然安排的……。因为歌咏班的领唱者们当然不是故意地或通过他们的艺术去造成这种调式的发展，而更多是通过一种自然馈赠的方式，而不是按照他们的意志去悄悄地发展它。至少我觉得这是大自然的一种奇迹：那些并不懂调式关系的人却经常如此惊人地注意到调式的界限，并表现出它们的本质"。音乐的自然美的转变过程是随各音程的平均化而开始的，它的必然结果是平均律音阶。该体系就是：每一个音只是意味着（bedeuten）某一个音，较少用它来表明（sagen）某音，较多用它来指（meinen）某音。在意义的理解上人变得自由了，因此前后一致的平均律

化是超越自然所提供的东西而迈出的一步，“从而才可能真正成为一种十分有感染力的、较高级的音乐，才可能抗拒大自然。”它表明“人的智慧是如何支配音乐的。”至少从巴赫起这种平均律就被看作是音乐的艺术美。勋伯格以他的口音作曲，技法朝着独立于自然美的艺术美迈出了更远的一步。勋伯格不否认简单与复杂的音程之间有着惊人的差别。相反他强调：“协和与不协和的区别并不是较美和不太美，而是较易把握和不太易把握。”

他进一步指出，这是由他的艺术美的观念所决定的一种必然结果，“解放不协和这一表述方式是和它的易把握性相联系的。它等同于协和的易把握性”。这意味着大大地增加了那种“不合理的意识”（Anmassendes Bewusstsein），它在称呼上有些令人误解，艺术原则上却是合法的。在电子音乐中这条途径更加宽阔，就手段而言它已走到了尽头。在艺术音响塑造这门年轻的技术中，在选择互相关连的音响方面可以绝对自由地处理，至少在理论上始终可能这样做。但音响也可以绝对自由地组合，从而摆脱了那些造型上的束缚，这些束缚存在于传统乐器的音响中，它总是根据每次所使用的材料和作为基础的“自然音响”而产生的。

V. 音乐和语言

音乐和语言的关系的核心问题是：在音乐中可以在什么程度上和以什么样的方式用美学上的东西来说明字义，以形式来说明意义，以形象来说明内容。这个问题典型地表现在音乐修辞比喻学中。为了能够“说明词义和表达情绪”，或与修辞的比喻相似地使用“部分在名称上相同、部分在意义

上相同、部分为音乐特有的比喻；”或不仅与修辞学相似，而且还“模仿讲演艺术和讲演者本身的动作”，把一种讲演纳入到音乐中。在西方历史上语言和音乐的绝对统一只有过一次，它存在于古希腊的诗中。这种诗“是一种特殊的产物，它在西方是绝无仅有的。它是音乐和诗的统一体，而恰恰不能把它拆为音乐和诗，拆为两个可以分开来把握的部分。但对这种特殊的意义载体（Sinnträger）希腊人有一个特定的术语：Musike。”在这种古希腊诗中单词具有“一种实在的音响躯体（Klangleib）；它具有一种音乐自身的意志。各音节既不能延长，也不能缩短。它们生来就有长有短”。重音不是“靠力度而是靠音调来体现”。大约从公元前四世纪起，词、节奏和音调的统一解体了，从中产生了两门独立的艺术——音乐和诗歌。从此这两者相互的关系是一种紧张的关系。这种关系或可以是“强调词”，或可以是“强调曲”。阿·阿伯特（A·Abert）在艺术史的时代交替中认识到，强调词的时代是突然开始的（大约在1500、1600和1750年），而强调曲的时代则是逐渐生成的。格奥尔基亚德（Georgiades）称语言和音乐这种不断变化的关系是“音乐的语言化”和“语言的音乐化”，在某些情况下也可以意味着“器乐的语言化”和“语言的器乐化”。音乐和语言结合的多种历史现象可以略为勉强地归纳为三种基本类型。在第一种基本类型中，语言只是（在当时历史可能的范围内）自身自由发展的音乐的一种运载工具（Vehikel）。例如格利戈利亚圣咏的欢呼以及花腔歌曲一般就属于这种类型，谢灵这样来说明其特征，它已失去“人类语言传递的重要性”。这种通过音乐去分解语言的过程，例如在卡罗林时代也可能甚至“造成各个音

节的独立。”“完整的句子分裂为单个的音节。”第二种基本类型主要是对字义中所包含的概念和事物的具体说明，一直到使用符号（Symbol）和内容概念（Sinnbild）。在这里不是无条件地去注重语言的音响躯体，在相当大程度上是由作曲家随意决定以音乐具体表现的概念和事物的时间过程。第三种基本类型的目的不是形象地表现，而是揭示语言的概念意义。在这里音乐必须比较紧密地依赖于语言的词汇和句子。所以哥德由于注重朗诵的诗而要求分节歌。他要求音乐具有一种“听觉的象征意义”，即揭示语言句法所提供的意义联系；但它不是这样一种音乐：通过借用音乐印象形象地表现词义，来求助于另一种与听觉不同的器官。在后一种情况中人们可能会说它与哥德的“听觉的象征意义”这一概念相似。依赖于词汇本体的音乐也不可能摆脱直观性，特别是在戏剧性作品中更不可能。速度和音高都应该照顾到语言概念所包含的实际内容。“匆忙”这个词不能用极慢的速度，“向别处爬去”这句话不能用极快的速度来谱曲。对很大的东西不能在高音区演唱，相反不能设想从一个男低音嘴里唱野玫瑰（Heidenröslein）。所以，克·本恩哈尔（Ch. Bernhard）对戏剧性风格这样要求：“人们应该最自然地表现讲话。因此该高兴时就高兴，该悲伤时就悲伤，该快就快，该慢就慢，等等。”在这里不仅可以用速度，而且还可以用形象地表现语义的语音。歌唱家的歌声与形象表现一种状况的语音联系起来了，这种可能性不仅是作为一个表演问题，而且还适用于表现音乐手段所不能表现的某些东西，例如严肃地朗诵谎言。在十八世纪当对语调变化的模仿上升为一种美学类型时，这种把音乐作为语言对待的方法在理论上经

历了一次彻底的深化。它在音乐——语言重音学中达到了极端。除了狭义的重音——词汇重音之外，马泰松还把语势——句子重音区分开来。用他的话来说，它"仿佛就是用手指来指出情绪的趋向，并阐明朗诵的内容和对它的理解"。卢梭也作了类似的区分："文法上的重音，亦即所谓重音规则的原义，按照这种规则，音节的声音可以有高有低，在量方面，每个音节可以有长有短。逻辑的或理性的重音不少人常把它们和上述重音相混淆；在第二类重音中示出前置词与概念之间的或大或小的联系，这种联系部分地可以从句读法中看出。最后，动情的重音或演说的重音，通过人声的各种变化，声音的高低，速度的快慢，表达出说话人的情绪，并把这些情绪传给听话人。研究上述各种不同的重音及其在语言中的作用，是音乐家的重要任务。丹尼斯（Denis d'Halicarnasse）认为重音一般来讲是音乐的精髓，这种论点是有道理的。"旋律重音与词汇重音之间的关系，即语句和乐句重音之间的关系被作为"声音朗读"理论而加以充分的探讨。马泰松详述了各种类型的句子（如陈述句、感叹句和疑问句）和当时最适合于说话发音的音程。卢梭用下面这段确切的评论说明了以和声去明确词义的可能性："说话时人的声音变化不限于音乐的音程；它们是无限的，而且不可能确定下来。音乐家不能精确地把它们确定下来。音乐家研究语言，至少应尽可能地模仿它，从而使听者在精神上体会到他用音符表达不出来的那些音程和重音的观念。他依靠一些过渡性的音程——如他可能需要从大半音到小半音的音程，他不把它记下来，也不能记下来。但是他可以借助于一个等音的过渡来给你这个观念，低音部上的一个进行往往足以把所有的意思改变了，而

且给宣叙调带来一个演员所做不到的重音和语调的变化。”

在马克斯·梅耶尔（Max Meyer）提出了他所谓“李普司（Lipps）——梅耶尔”法则之后，科学准确地理解语句和乐句之间的关系已成为可能，他的法则是：“诸音中之一音是2的纯乘方，我们希望使这个音出现在我们的相关联的诸音进行（亦即我们的旋律）的末尾”。法恩斯沃尔特（Farnsworth）以这种发现来补充这种看法：“如果在结尾处用2、3、5、7等比符号，就表示在量上与之相反的静止效果。”德列格发现这种规律也适用于和声法：五度圈意义上的每一次和声转换都具有进一步进行的效果，四度圈意义上的每一次和声转换都具有一种终止的效果。在沿五度及四度圈持续的进行中，始终不断地保持着进一步进行及终止的效果。但这些途径的每一条实际上都导向圈的结束。所以在直接过渡到远关系调的过程中，在和声思维上也同时出现了一种方向的变化。这种变化的结果常常足以证明三度的亲缘关系。这时和声进行的感觉已在很大程度上消失了，并代之以一种新的方向感，在等音转换中这种感觉最为强烈。此外在大、小调交替过程中出现了对继续进行的效果以及对终止效果的增强和破坏，因为数的法则上最简单的音在小调三和弦中并不象在大调三和弦中那样，同时就是数学基音（mathematische Grundton）。另外在法恩斯沃尔特所列举的序列中不仅终止效果减弱了，而且倾向效果的明确性也减弱了。而倾向效果愈不明确，音程与和弦在更大的关系上就结合得愈紧。在语言句法结构中，在词的价值秩序方面，即在句法结构中确定句子中心或句子终点位置方面也存在与此完全相符的情况。按此方法可以在音乐中实现以不同类型句子为依

据的多种意图。陈述句、疑问句、命令句、表达句、希望句以及假定句，它们作为原型或是具有明确终止的效果，或是进一步发展的效果，或者是把两者统一起来。当然界线是不固定的，它在相当大程度上取决于当时的内容。但有可能通过旋律与和声的终止以及继续进行的效果去表现以及奏出当时的这种特点。这里存在着经常提到的“分节歌的秘密”：如果一首多节诗的相应诗行从终止效果来看是一致的，那么就存在这样的可能性：所有诗节按同一曲调谱曲并产生有意义的效果。即使各诗节具有很不同的情感内容，它们在表演时也可以通过力度、音色和速度的变化来使之与内容相适应。现在理论家和作曲家们并没有意识到这种联系。苏尔策谈到了在格劳恩（Graun）的歌剧《德莫封特》（Demofonte）中是怎样用四度圈意义上的从f小调到G大调的和声进行来为一个绝望情人的宣叙调伴奏的，对此他评论说：“没有比这种音响排列更能感动人的了，直到最后一拍它们都是以单一的和声五度进行为基础的，而在以前人们只是把它们用于冷漠无情的乐句。”在音乐的结构中又可以发现各民族语言之间的区别。在德语、意大利语和法语中表现倾向性的能力有极大的不同。克拉玛尔茨（Kramarz）在格鲁克和萨利利（Salieri）的宣叙调的和声程式中确实发现了这种差别。

Ⅵ．作为时间艺术的音乐

要把音乐理解为时间艺术，首先就必须认识所谓实际时间（或思维的、数学的、客观的、物理的时间）与所谓直观时间（Anschauungszeit，或被体验的、可计值的、主观的、内心的时间）之间的区别。哈尔特曼认为直观时间是一

种体验范畴。与实际时间相反，它有一种大小，并可认识其大小量，虽然任何以此来划定的界线是在时间之中的一种界线，而不是时间本身的界线。"作为时间形态的音乐形式"，这意味着随历史时代、种属和狭义的音乐体裁而变化的、成品（Gebilde）与过程（prozess）的关系。作为直观时间形态的音乐形式就居于两者之间。"动态结构"（dynamisches Gefüge）这一概念可以用来说明它："它是在过程中停止不动，然而又为过程划定界线的效应结构（Wirkungsgefüge）。它不单纯是物和物之类的东西，即不单纯是人们也许首先会想到的实在物体。而一切特殊类型的结构均属于此，特别是那些本身处于过程之中的东西，它们作为这种东西在物质特性方面恰恰是不明显的。一切通过内在结合而脱离于整个世界联系的东西均属此类。"为了确定在音乐形式的时间结构中成品与过程当时的组成份额，可以回顾一下哈尔特曼所划定的直观时间的形式：感知、体验和表象的时间，然后是较高级的经验和思维的时间。与实际时间的最大差别存在于感知和体验的时间中，而较高级的经验时间和思维时间（它们在音乐的持续范围之内几乎是不容讨论的）则接近于实际时间。就音乐的形式考察而言具有决定意义的是：在上述的直观时间序列中意识的幅度不断增大。为了直接观察一个统一的音乐成品，当感知的、体验的和表象的时间内意识的幅度太小时，便呈现一个音乐的过程。取决于频率数的、发音慢或快的乐音与感知时间的意识幅度相合，即"乐音本体"（Tonkörper）与感知时间的界线相合；因为每一瞬间的印象都要有一种"享受的时间"（Auslebezeit），一种时间的场所（Zeithof）。它是这样一种时间："印象需

要它，以便在心理上充分展开并产生作用，它在主观上直接被理解为印象所固有的”。感知时间的界线被超出自然减弱时间而延长的乐音所逾越。一种在其界线内展开的乐思，例如在“主题”形式内的乐思，它与体验时间的意识幅度相合。表象时间的意识幅度则与在其界线内发展的大的音乐形式（它可能是一个乐章或一个完整的作品）相合。至于一种音乐的风格，即成品与过程的关系，则取决于连续性的程度，音乐形式的结构就是伴随着从感知时间到表象时间这一连续过程而完成的。换言之，一种音乐风格就是由当时可达到的意识幅度和它们在内容上的同一性所决定的。“时间造型原则”作为欧洲音乐中有生命力的、具体的、历史的形式因素自中世纪的哥特时代以来就已很令人注目，古尔利特称之为音符时值、节拍和速度。音符时值就是：“音乐中以量计算的时间秩序原则，其计算量的等级尺度是音符时值的速度”。节拍就是：“音乐中的运动秩序原则，它的质的秩序尺度”。节拍带来了一种“新型的、有形体的重力秩序……。由于节拍的反复和充实了旋律与和声的内容，节拍在重音的配合下，根据其重力和重量排列成多少是有规律的组，它们均围绕每一明显的计数时间和每一特定的重心。”速度就是：“有关迅速程度和它的加快与减慢，增大与缩小的运动变化原则。”这导致了“音乐形式的动态化，直到1830年前后时间的速度变化受到限制时为止，始终都允许音乐的速度不受限制自由进行”。比尔纳（Birner）相似地把“时值节拍”与“重音节拍”区分开来，并在“时间的时值连续的不断松弛”中看到了欧洲音乐史的趋向。欧洲音乐的力的比赛“不断地在争论着对时间度量的评价，而对于现代的理论意

识来说，这一争论第一次变得可捉摸了。”格·勃路莱（G·Brelet）特别指出，音乐的音调也包括“音响秩序所固有的音乐时间”。比尔纳作了如下的概括性表述：“古老的、传统的、源于拉莫的和声学主要把和声法作为一系列静止的组成部分来对待。一切古老的和声理论均具有静止的观点，这与当时的音乐是完全一致的，这种音乐把和声法用作为以静力学为目标的过程秩序。不断地向充满紧张的和声转变（至少从17世纪起就可明显地看到），这与从静止计量向重视音乐的节拍、形式和表情中的能量这一转变形成鲜明对比。后期浪漫主义的极端导音的，即以连接为准则的和声法，在和声学领域里构成一幅力求不断整体发展的精细的画图。”“每一和声性音响形式在整个风格上形成了特定的时间动因（Zeitagens）。”音乐时间造型的不同原则造成了对时间持续的不同体验。如果人们想粗略地以此来说明欧洲音乐史上各时代的特点，那么可以这样说：在浪漫主义时代听者徘徊于主观时间持续的极限值之间。体验起来觉得时间很长的插部常常地和迅速地与时间过得很快的插部相交替。古典主义则在更大的联系和有规律的间隔中进行这两种时间体验的交替，而启蒙时代以前的音乐则通过一个完整的乐章，经常还通过一个完整的作品稳定地保持一种时间造型的形式。在这种联系中各种美的价值序列也就因此而确定下来：从高尚、悲伤和优美一直到滑稽和怪诞。在第一部分中已讲到过的标准再一次适用于把美的这些类型排列进音乐的时间造型的各种原则中去，这个标准就是：人对直观地把握日常环境的某一瞬间的需求程度。

（本条目中原文为英文和法文的引文是张洪岛同志译的。）

音乐美学

——苏联1982年版《音乐百科全书》

〔苏〕T·B·柴列德尼琴柯 著
杨 洸 译

音乐美学这门学科，研究作为一种艺术的音乐的特殊性，它是哲学美学（论述人在感性形象上、思想感情上掌握现实界以及论述作为这一掌握最高形式的艺术的学说）的一个分支。音乐美学作为一门独立的学科，始于十八世纪末。在鲍姆嘉通（1750年）启用术语“美学”以标志哲学的一个独立分支之后，舒巴尔特（1784年）率先使用术语“音乐美学”。这一术语与“音乐哲学”相似。音乐美学的对象是感性形象上掌握现实界的普遍规律、艺术创作特殊规律与音乐艺术个别（具体）规律的辩证法。所以音乐美学的范畴，或是按一般美学的概念的类型来说明其特殊性（例如，音乐形象），或是与音乐学的概念相吻合，把一般哲学的意义与具体音乐的意义相结合（例如，和谐）。马列主义音乐美学的方法就是把普遍的（辩证的和历史唯物主义的方法学原理）、特殊的（马列主义艺术哲学的理论学说）与个别的（音乐学的方法与观察）辩证地统一起来。音乐美学通过构成一般美

学一个分支的艺术创作类型多样性的理论（艺术形态学）而与一般美学联系着，并以说明特殊性的方式（运用音乐学的材料）包括了一般美学的其余分支：即关于艺术的历史规律性、艺术的社会学的、认识论的、本体论的以及价值论的规律性的学说。音乐美学研究的对象就是音乐历史进程普遍、特殊和个别规律的辩证法；音乐创作在社会学上的制约性的辩证法；音乐中对现实界的艺术认识（反映）的辩证法；音乐活动的客体体现辩证法；音乐艺术价值与评价的辩证法。

音乐艺术普遍和个别历史规律性的辩证法。音乐艺术史的具体规律性在起源和逻辑上与物质实践发展的普遍规律联系着，但具有一定的独立性。音乐从那种与人的无差别感性感知有关的混合艺术中分离出来，先决条件是劳动分工，在劳动过程中人的感性能力专门化了，于是相应地形成了“听的对象”和“眼的对象”（马克思语）。社会活动的发展，是从非专业化的、以实利为目标的劳动开始，经过劳动的分工和精神活动独立类型的划分而达到共产主义形态条件下全面自由的活动（马恩全集，卷3），这种发展在音乐（首先是在欧洲传统音乐）史中则具有特殊的面貌：从古代“业余”（Р·И·格鲁别尔语）性质的奏乐以及没有作曲家、演奏者和听众的分工开始，经过音乐家与听众的划分、作曲家标准的产生以及作曲与演奏的分离（从11世纪起，根据爱海布列希特的见解），到个别绝无仅有的音乐作品的创作、解释、感知过程中作曲家、演奏者、听众的共同创作（始于17—18世纪，按别塞列尔的说法）。社会革命，作为向社会生产新阶段过渡的方式，在音乐史中所产生的是音调结构的革新（Б·В·阿萨菲耶夫）——所有音乐手段革新的前提。

进步乃是历史发展的普遍规律，它表现在音乐中，就是音乐逐步取得的独立地位、各种类和各体裁的区分、反映现实界方法的深入（直到现实主义和社会主义现实主义）。

音乐史相对的独立性就在于：一、它的时代的更换可能迟于或早于相应物质生产方式的更换；二、每一个时代里其它艺术都影响音乐的创作；三、每一音乐历史阶段不仅有一时的意义，而且有自身价值的意义——依据特定时代音乐活动原则而创作完成的作品，就是在另一时代也不失其价值，尽管作为其基础的原则自身在音乐艺术进一步发展的过程可能业已陈旧。

音乐创作受社会决定的普遍和个别规律的辩证法。音乐艺术在历史上所积累的社会功能（通信劳动的、魔法的、享乐消遣的、教育的、等等功能）到18—19世纪导致音乐的独立艺术作用。马列主义美学认为只供欣赏用的音乐乃是完成最重要任务——通过音乐的独特影响作用以形成社会成员——的一个因素。随着音乐逐渐显示出多功能而建立了系统复杂的社会机构，以组织音乐的教学、创作、传播、理解，管理音乐手续及其物质保障。音乐机构系统则依据艺术的社会功能，对音乐的艺术特点施加影响（Б·В·阿萨菲耶夫、А·В·卢那察尔斯基、Х·爱斯列尔）。尤其是与一切经济领域联系着的筹集资金的方式（资助，国家对作品收购）影响音乐活动的艺术特点。所以，音乐活动的社会学行列式便形成一个系统，在这个系统中，经济因素是普遍水平（决定社会生活的所有方面），听众的社会结构及其艺术需求是特殊水平（决定各类艺术活动），而音乐活动的社会组织则是个别水平（决定音乐创作的具体特性）。

音乐艺术的普遍与个别认识论规律的辩证法。意识的本质就是人类活动方式在精神上的再现，这一再现物质客体般地表现在语言之中，并产生出“客观世界的主观图像”（列宁语）。艺术是以艺术形象来实现这一再现的，这些形象把生动的观照与抽象思维、直接反映与典型概括、独特的确定性与对现实规律性趋势的揭示辩证地统一起来。艺术形象的物质客体的表现，在不同类的艺术中是不同的，因为每一种艺术都有它自己特殊的语言。声音的语言特殊性就在于它的历史上形成的非概念性。在与词和手势结合的古代音乐中，艺术形象通过概念和直观而得到物化。长时期，包括巴洛克时代，影响音乐的演说术规则造成了音乐与口头语言的间接联系（在音乐中发现了口语句法某些因素的反映）。古典派作曲的经验表明：音乐能够摆脱实用功能，不必符合演说术的公式，不必伴随歌词，因为它已经是独立的语言，尽管是非概念型的。然而在“纯”音乐的非概念语言中，历史上所经历过的直观性和概念性的各阶段都保持着十分具体的生活联想的和感情的样式，与这些联想和感情联系在一起的是音乐运动和音调的典型、主题的特性、造型的效果、音程的幻听、等等。不能用等同语言来表达的音乐的非概念内容，是通过作品各成分相互关系的音乐逻辑来展示的。作曲理论所研究的“声音一意义”（阿萨菲耶夫语）展示的逻辑，乃是形成于社会实践中的价值、评价、理想、典型人以及人们之间关系的观念、包罗万象的总结在独特音乐中的再现。所以，音乐反映现实的特殊性就在于：艺术形象是用音乐语言在历史上所获得的概念性与非概念性的辩证法来再现的。

音乐艺术的普遍与个别本体论规律的辩证法。人类活动

“凝结”在物中；所以物中有自然材料和改造这一材料的“人的形式”（人的创造力量的物化）。物化的过渡层——即原料（马克思语）——是由事先已经过劳动挑选的自然材料构成的（马恩全集，第23卷，第60—61页，俄文版）。物化结构的这一普遍规律，在艺术中深刻地影响到初始材料的特殊性。说明声音本质特征的，一方面，是高度（空间的），另方面，是时间的特性，但两者都是以声音的物理声学特性为依据。在调式的历史中反映出掌握音高本质的各阶段。对于声学规律而言，调式体系乃是建筑在音本质不变基础上的自由变化了的“人的形式”。在以基本调式组织反复原则为主的最古老的音乐文化（以及现代东方传统音乐）中，调式生成乃是奏乐人创造力的唯一印记。然而对于更晚形成的奏乐原则（变奏展示、多样变奏等等）而言，音调调式体系只不过是“原料”、是音乐的准本质的规律（例如，在古代音乐美学中，调式规律与自然、宇宙规律等量齐观，并非出于偶然）。理论上确定的声部进行标准、曲式的组织等等都是在调式体系基础上建立的一个新的“人的形式”，但是对于后来在欧洲音乐文化中产生的个体化的作者作曲而言，则又成了音乐的“准本质”。不能归结为这些标准和组织的，是举世无双的作品中唯一无二的思想艺术观念的体现，这种体现成为奏乐的“人的形式”、完成了的物化。声音艺术的程序最初是在即兴演奏中掌握的，这是组织音乐运动的最古老的原则。随着音乐详尽规定的社会功能的固定，以及把音乐附加在（按内容和结构）详尽规定的口述的词上，即兴演奏便让位于音乐时间的标准体裁的外形。

标准体裁的物化在12～17世纪中占主导地位。然而即兴

演奏继续存在于作曲家和演奏者的创作中，只不过是在体裁所规定的范围之内。随着音乐对实用功能的摆脱，体裁标准的物化本身又变成了“原料”，经过作曲家的加工而用于独一无二的思想艺术观念的体现。取代体裁物化的是内在完成的、不能纳入体裁的单个作品。这样一种概念，即音乐是以完成了的作品的样式存在，在15—16世纪中确定了下来。认为音乐是作品，作品的内在复杂性要求从前并不如此必要的详细记谱，这种观点在浪漫主义时代已根深蒂固，以致在19—20世纪的音乐学中、在公众的日常意识中为其它时代音乐和民间音乐采用了“音乐作品”的范畴。然而作品是最近一种类型的音乐物化，它的结构中包括先前的各种类型作为“自然”材料和“原料”。

音乐艺术的普遍和个别价值说规律的辩证法。社会的价值是由以下几项的相互作用而形成的：一、“真正的”（亦即以活动间接表现出来的）需求；二、活动自身，它的两极是“体力的抽象消耗与个体创造性的劳动”；三、体现活动的物化。并且，每一“真正的”需求同时也是社会活动进一步发展的需求，而每一真正的价值，不仅符合这样或那样的需求，并且还是“人的本质力量”（马克思语）的印记。审美价值的特点是不受实利主义的制约；在“真正的”需求中只剩下了积极创造性展示人力量的因素，亦即对无私活动的需求。音乐活动在历史上形成为一个体系，其中包括音调模型、作曲的专业标准和独特唯一无二作品构成的原则——超出和破坏标准。这些阶段变成了音乐作品的各种水平。以每一水平为基础而奠定作品的价值。平庸、“乏味的”（阿萨菲耶夫语）音调，如果其存在不是个别艺术观点所决定的，

从作品技巧的角度来看，可以保证最完美的东西。但是企图标新立异，破坏了乐曲的内在逻辑，亦可使作品减低价值。

评价是在社会标准（满足需求的概括经验的标准）和个别的、“非真正的”（按马克思的说法，是以完整形式存在于意识中的）需求的基础上形成的。正如社会意识在逻辑上和认识论上先于个人的意识一样，音乐的评价标准也先于具体的评价判断，形成判断的心理基础——听众和评论家的感情反应。历史上关于音乐的各种类型的评价判断，都与特定的标准体系相符合。决定音乐非专业性评价判断的是实践标准，音乐艺术的这一标准不仅与其它种艺术，而且还与社会生活其它领域通用。这种最古老评价的最纯样式表现在古代以及中世纪的论述中。专业性的、针对技艺规则的、音乐评价判断，最初是依据音乐结构与所发挥的音乐功能相适应的标准。后来产生了关于音乐的艺术美学的判断，以技巧完善和艺术形象深刻的标准为基础。这种类型的评价在19—20世纪占统治地位。大致从20世纪50年代起，在西欧音乐评论中，出现了特殊类型的，即所谓的历史判断，以技巧的新颖标准为依据。这种判断乃是音乐审美意识危机的症状。

在音乐美学史中可分为大的阶段，各阶段之中观念类型学的相似，或是取决于音乐日常存在的形式，或是取决于产生出相似哲学学说的那一文化的社会前提的近似。属于第一种历史类型组的观念，产生于奴隶制和封建制形态的文化，那时音乐活动首先受实用功能的制约，而实用性活动（手艺）具有审美观点。古代和中世纪的音乐美学，反映出音乐的非独立性以及艺术尚未从实践活动的其它领域中分离出来。音乐美学自身还不是单独的思想领域，而且只局限于价

值说的（狭隘伦理的）和本体论的（狭隘宇宙论的）课题。属于价值说的问题是音乐对人的影响作用问题。用音乐治病的观念，可上溯到古希腊的毕达哥拉斯和古中国的孔夫子，其后转化为音乐美育说和音乐教育思想的总和。美育说所理解的音乐组成成分的特性与人的身心特性相似（亚姆弗利赫，阿里斯吉德·克文吉利安，阿里—法拉比，包波埃修；格维道·德·阿连佐对中世纪调式的伦理特性做了详尽的阐述）。与音乐美育说观念有联系的是把乐器或声音体系广泛地比喻为人和社会（在古代中国，社会的各阶层比作音阶的各音；在阿拉伯世界，人的四体功能与琵琶的四根弦相比；在古代俄罗斯音乐美学中，继拜占庭的作者之后，把心灵、智慧、舌头和嘴比作古丝里、歌手、铃鼓和琴弦）。这种比喻以世界秩序不变的理解作为基础，它的本体论观点出现在起源于毕达哥拉斯、定形于波埃修，后来发展于中世纪的三个一致"音乐"，即musica mundana（天体的、世界的音乐）、musica humana（人体音乐、人的和谐）和musica instrumentalis（出声的音乐、声乐和器乐）的思想中。在这一宇宙论的比例之上附加有：一、自然哲学的对照（在古希腊的音乐美学中，音程与行星之间距离相比，与四大原素（火、水、气、土——译注）和主要几何图形相比；在中世纪阿拉伯音乐美学中，四种主要的节奏比之为黄道十二宫、四季、月球周相、四方和昼夜的划分；在古中国音乐美学中，音阶的音比作四季和阴阳五行）；二、神学的比喻（格维道·德·阿连佐把旧约和新约与天体音乐和人体音乐相比，把四部福音书与四线谱的体态相比，等等）。给音乐下的宇宙论的定义，与数乃万物的学说有关，这一学说在欧洲

产生于毕达哥拉斯学派，在东方产生于儒家。在这里对于数的理解不是抽象的，而是直观的，混同于物理的大元素和几何图形。因此，在任何一个（宇宙的、人的、声音的）有序性之中都看到了数。柏拉图、奥古斯丁以及孔丘都是通过数给音乐下定义。在古希腊的实践中，这些规定用一弦琴类型的乐器实验证实了，因而在给实际音乐命名时，术语instrumentalis 的出现先于术语 sonora （雅可布·里日斯基所用）。对音乐做出数的规定，导致所谓的理论音乐（音乐科学）重于“实践的”音乐（作曲和演奏），这种风尚一直持续到欧洲的巴洛克时期。从数的观点看音乐（把音乐视为中世纪教育体系中七门“自由”科学之一）的另一后果，就是术语“音乐”自身的意义极为广泛（在许多情况下，它标志宇宙的谐和，人与物的完美，以及哲学、数学——关于谐和与完美的科学），而同时却没有一个共同的名称以标志器乐和声乐。由于声乐与词（古代理性以及中世纪福音词的载体）有紧密的联系，声乐受到更高的评价。

伦理——宇宙论的综合，影响到音乐认识论的和史学的问题的提法。属于认识论问题的，是希腊人所制定的音乐拟态说（手势表演、舞蹈造型），这种拟态源于祭司舞蹈传统。在宇宙与人的比较中占过渡地位的音乐，原来是这两者的造型（阿里斯吉德·克文吉利安的见解）。音乐起源问题的最古老的答案反映出：音乐（首先是劳动歌曲）在实践上依附于希求保佑战争、狩猎等等大获成功的巫术仪式。在这一基础上，在西方和东方（并无实质性的相互影响）形成了一种神话，说音乐给人以神的提示。这类神话还是在8世纪就已经用基督教化了的变体方式转述过（道斯托泡夸内）。后来这

一神话又比喻地转用于欧洲的诗歌中（缪斯、阿波罗“鼓舞着”歌手），而取代这一神话的是提出了音乐是由圣贤发明的。同时还有音乐自然起源说的提出（德谟克利特）。总之，古代和中世纪的音乐美学乃是神话——理论的综合，其中普遍的（关于宇宙和人的观念）多于特殊的（对全部艺术特殊性的阐明），也多于个别的（对音乐特殊性的阐明）。特殊的和个别不是辩证地，而是按数量的组成而进入普遍的，这符合音乐的状况，它还没有脱离实用生活的领域，还没有转化为艺术上掌握现实的一个独立的种类。

第二种历史类型的音乐美学观念，萌芽于14—16世纪的西欧音乐美学中，其特点最终形成于17—18世纪的西欧，18世纪的俄国。音乐逐渐变得更为独立了，其外部反映就是与作为哲学和宗教观点一个部分的音乐美学（尼古拉·奥列姆，爱拉兹姆·罗提尔达姆斯基，马尔金·留泰尔，克吉莫·巴尔托里等人）并列，出现了针对音乐理论问题的音乐美学。音乐在社会中取得独立地位的后果，就是对音乐的人类学解释（不同于从前宇宙论的解释）。14—16世纪中的价值说问题重点是突出享乐主义。在强调音乐的实用（亦即首先是文化的）作用（阿当·弗里德斯基，留泰尔，查尔里诺）的同时，Ars nova的和文艺复兴的理论家们还承认音乐的娱乐意义（马尔凯托·巴杜安斯基，金克托利斯·萨利纳斯，克吉莫·巴尔托里，劳连佐·瓦尔拉，格拉列安·卡斯吉里翁内）。在本体论问题领域中也发生了某些方向的转移。虽然“三种音乐”、数以及与之相联系的“理论音乐”为主的内容一直到18世纪还是稳定的，但“实用音乐”的倾向促使研究它自身的本体论（以代替把音乐作为宇宙一部分

的论述），亦即研究音乐所固有的存在方式的特殊性。在这方面做了最初尝试的是金克托利斯，他把音乐划分为记录下来的音乐和即兴的音乐。同样的思想还见于尼古拉·里斯坚尼的论文（1533年）中，在那里音乐划分为“musica practica”（演奏）和即便在作者死后也还作为完成了的、完全的作品而存在着的“musica poetica”。这样便在理论上预料到音乐以作者记录成文的完成了的作品样式的存在。16世纪，随着激情说（查尔里诺）的产生，音乐美学的认识论问题突出了。音乐美学的史学问题也逐渐落实在科学的基础上，这是由于那些在Ars nova时代接触到音乐实践形成急剧革新的音乐家们产生了历史意识。音乐起源常常解释为自然的（查尔里诺认为，音乐起源于更精细交流的需要）。在14—16世纪，提出了作曲的继承与革新的问题。在17—18世纪，这些题目和音乐美学思想得到了由纯理性主义和启蒙学派观念所形成的新哲学的支持。提到首位的是认识论课题——音乐的模仿本质与激情行动说。巴乔宣称，模仿乃一切艺术的实质。卢梭把音乐的模仿与人运动和说话相似的节奏联系起来。笛卡儿揭示了人对外界刺激的因果决定的反应，音乐模仿这种刺激，产生相应的激情。这一问题，在音乐美学中的研究具有标准的偏重。作曲家的发明，目的是引起激情（什皮斯，克尔海尔）。蒙特维尔第确定某些作曲风格为某激情组的，伏尔泰，朋浓乞尼，马泰松把每一种激情与作曲的特定手段联系起来。对演奏提出了特殊激情的要求（克万慈，梅尔塞尼）。克尔海尔认为，表达激情不能归结为匠人的手艺，而是魔法过程（尤其是蒙特维尔第还学过魔法），对该过程的理解是唯理论的：人与音乐之间存在着“交感”，

而这是可以用理智驾驭的。在这一观念中可察觉到对比的残留遗物：宇宙——人——音乐。总之，形成于14—18世纪的音乐美学把音乐解释为特殊的——“优雅的”（亦即艺术的）“人的本质”塑造，而不坚持主张音乐不同于其它艺术的特殊性。不过这还是比古代和中世纪的音乐美学前进了一步，因为在那里只从普遍本体论的观点来理解音乐。

18世纪末革命的激荡，导致第三种类型音乐美学观念总和的产生，这个总和现在仍以变态的样式存在于资产阶级意识形态的范围内。除了以前就有的哲学和音乐学的流派之外，新增加了作曲家的音乐美学（从柏辽兹和舒曼到勋伯格和施托科豪森）。而且可看到过去时所没有的问题范围和方法学的划分：哲学的音乐美学不管具体的音乐材料，音乐学的音乐美学结论成为音乐现象理论分类的观点，作曲家的音乐美学与音乐评论接近。音乐实践中急剧的变化，内在地反映在音乐美学中，就是史学的和社会学的、以及经过实质性重新思考过的本体论的问题提到了首位。把音乐比作宇宙的旧的本体论课题放在认识论的基础上。音乐使“整个世界如一”（诺瓦里斯），因为它能容纳任何一种内容（黑格尔）。把音乐当作“认识论上的”自然类似物，把音乐变成理解其它艺术的钥匙（克莱斯特，什列格尔），例如对于建筑（谢林格）。叔本华把这一思想引人极端，他认为所有的艺术为一方，而音乐为另一方，音乐与“创造意志”的自身相似。在音乐学的音乐美学中，利曼把叔本华的结论应用在乐曲成分的理论系统化上。在19世纪末和20世纪，把音乐与世界做本体论认识论的比拟退化了。一方面人们感知音乐，不仅把它当作理解其它艺术和文化的钥匙，而且还当作理解全部文

明的钥匙（尼采，后来有格奥尔格，什本格列尔）。另一方面则把音乐视为哲学的介体（卡斯涅尔，凯尔开戈尔，布劳赫，阿道尔诺）。与哲学的和文化学的思维"音乐化"相反的方面，就是作曲家创作的"哲学化"（瓦格纳），其极端表现导致作品的观念和注释重于作品自身（施托科豪森），导致音乐形式领域的变化，日愈倾向于无差别性，亦即开放的、未完成的结构。这就迫使重新提出音乐客体存在方式的本体论问题。20世纪前半叶特有的"作品层"的观念（申克，加尔特曼，因加尔登），让位于把音乐作品的概念作为古典主义和浪漫主义乐曲被抑止的概念的解释（卡尔科什卡，克奈夫）。从而音乐美学的全部本体论问题都解释为现阶段已被抑止的问题（达理豪兹）。19世纪音乐美学中的传统价值说问题也被从认识论的立场来加以研究。关于音乐美的问题，基本上是按黑格尔的形式与内容对比的方针予以解决。形式与内容相适应就是美（安姆勃洛斯，库拉克，瓦拉舍克，等人）。相适应乃是个性乐曲与匠人手工品或模仿品不同的质量差异的标准。从20世纪申克和梅尔斯曼（20—30年代）的著作开始，就以作曲技术独创与陈腐、奇异与落后的比较而确定音乐的艺术价值（加尔特曼，阿道尔诺，达理豪兹，维奥拉，爱海布列希特等人）。专门研究了音乐传播手段，特别是广播，对音乐价值的影响（道夫莱因），还研究了在现代"大众文化"中音乐质量"中和"的过程（阿道尔诺，达理豪兹）。

18世纪末的认识论问题范围自身，在独立音乐感知经验的影响之下，都被重新思考了。那种摆脱了实用，摆脱了对歌词依属的音乐的内容，成了特殊的问题。黑格尔认为，音

乐“理解的心灵是整个人单纯的浓缩的中心”（《美学》，1835年）。在音乐学的音乐美学中，在黑格尔的原理上又结合了源于激情说（舒巴尔特，弗·巴赫）的所谓情感美学或表现性美学，它要求音乐表现作曲家或表演者的（与具体生平联系而可理解的）情感（瓦肯罗德尔，佐海尔，瓦依塞，查依德尔，谢林）。于是出现了生活感受与音乐感受等同的理论错觉，而在这一错觉的基础上，作曲家与听众等同，他们都是“单纯的心”（黑格尔）。涅格尔提出了对立的观念，他简陋地以康德关于音乐美乃是“感觉游戏的形式”的论题为依据。对形式主义音乐美学的形成给以决定性影响的是汉斯立克（《论音乐美》，1854年），他在“运动着的声音形式”中看到了音乐的内容。他的追随者有齐墨尔曼、戈斯金斯基等人。情感主义的和形式主义的音乐内容观念的对立，也是现代资产阶级音乐美学的特点。前者转化为所谓的心理释义学（克列契玛尔，维尔列克）——用口头语言解释音乐之理论与实践（借助于诗的比喻和感情标示）；后者转化为结构分析及其分支（哈尔姆，本格特松，胡比特）。20世纪70年代，产生了音乐意义“拟态”的观念，其基础是音乐与哑剧的相似：哑剧是“已经进入了缄默的词”，而音乐是“已经进入了声音的哑剧”（毕特涅尔）。

19世纪，音乐美学的史学问题范围由于承认音乐史的规律性而充实起来。黑格尔的关于艺术由造型艺术向音乐艺术、由“形象向这一形象的纯我”（《耶纳现实哲学》，1805年）发展（象征主义的、古典主义的、浪漫主义的）时代的学说，说明了音乐符合历史规律地获得（而在将来则是失掉）真正的“本体”。继黑格尔之后，霍夫曼把“造型的”

（亦即造型——激情的）与“音乐的”加以区别，认为这时音乐发展的两极：“造型的”在浪漫主义之前的音乐发展中占统治地位，而“音乐的”在浪漫主义的音乐艺术发展中居主导地位。在19世纪末的音乐学的音乐美学中，音乐史有规律可循的思想是在“生命哲学”的概念下总结的，在这一基础上产生了音乐史乃是诸风格“本质上”成长与衰亡的观念（阿德列尔）。在20世纪前半叶，这一观念得到了（尤其是梅尔斯曼的）发展。20世纪后半叶，这一观念转化为音乐史“范畴形式”的观念（道尔涅尔）——精神原则，而这一原则的实现就是音乐史“本质的”进程，不过许多作者认为音乐史的现阶段乃是这一形式的拆毁和“欧洲词意上的音乐的终结”（达理豪兹，爱海布列希特，克奈夫）。

19世纪，开始研究音乐美学的社会学问题，首先涉及到的是作曲家与听众的关系。后来提出了音乐史的社会基础问题。曾经论述过中世纪“集体性”和文艺复兴时代“个体性”的安姆勃洛斯，最先在音乐史编写研究中采用了社会学的范畴（个人的类型）。与安姆勃洛斯相反，利曼以及后来的甘德申阐述了音乐史“内在”编纂学。在20世纪后半叶的资产阶级音乐美学中，企图把这两种对立的立场结合起来，形成了由“音乐史的两个并不总是有联系的层——社会层和作曲技术层”（达理豪兹）组成的结构。总之在19世纪，尤其是在德国古典哲学代表者的著作中，找到了音乐美学问题的全部范围和阐明音乐特殊性的方针。然而音乐掌握现实的规律与整个艺术领域的规律以及与社会实践的普遍规律之间的辩证联系，或者是被资产阶级音乐美学忽视，或者是用唯心主义的观点说明。

在19世纪中叶，产生了新型音乐美学的因素，由于有了辩证唯物主义和历史唯物主义的基础，在音乐美学中出现了认识音乐艺术中普遍、特殊和个别辩证法的可能，以及同时把音乐美学的哲学、音乐学和作曲家的分支联合起来的可能。在这一观念中，史学和社会学的问题范围是决定性的，马克思奠定了这一观念的基础，他揭示了人的物化实践对美感，其中包括音乐感，形成的意义。艺术被视为人在周围现实界中感性上肯定自己的手段之一，而每一种艺术的特殊性乃是这种自我肯定的特性。"眼睛感知对象的方法不同于耳朵；眼睛的对象也不同于耳朵的对象。每一本质力量的特点，恰恰就是它独特的本质，因而也就是它物化、它对象实际生动存在的独特方式（马克思语）。普遍的（人的物化实践）、特殊的（人在世界中感性的自我肯定）和个别的（"耳朵的对象"的特点）的辩证方法找到了。马克思认为，创造与感知之间、作曲家与听众之间的谐和乃是社会历史发展的结果，在这个社会人与人的劳动产物总是相互作用着。"因此，从主观方面：对于非音乐的耳朵，最优美的音乐失去了意义，音乐对于它不是对象，因为我的对象只能是我的本质力量之一的肯定，它对于我，只能象作为主观能力的本质力量对我存在那样地存在……"（马克思语）。音乐，作为人的本质力量之一的物化，取决于社会实践的全部进程。个体对音乐的感知取决于他个人才能的发展在何种程度上符合音乐（以及其它物质和精神产品）中所表明的社会力量丰富性。作曲家与听众谐和的问题，马克思是从革命观点提出的，并写入社会建设的理论和实践，在那个社会里"每一个人的自由发展是所有人自由发展的条件"。马克思和恩格斯

所制定的关于历史乃是生产方式更替的学说，已经为马克思主义音乐学所掌握。20年代卢那察尔斯基，30年代爱斯列尔、阿萨菲耶夫在音乐史学领域中运用了历史唯物主义的方法。如果说马克思研究了音乐美学总的史学和社会学问题，那么在19世纪中叶和后半叶俄国革命民主主义者的著作中，在俄国优秀音乐评论家的言论中，则为这一问题范围的一些具体（与艺术的人民性概念、美的理想的社会制约性等概念有关的）观点打下了基础。列宁所论述的艺术的人民性和党性的范畴、文化中民族性和国际性的问题，在苏联音乐美学中和社会主义各国学者的著作中得到了广泛的发展。艺术认识论和音乐本体论的问题在列宁的著作中亦有所反映。艺术家是社会和阶级的社会心理的表现者，所以构成他特点的创作中的矛盾自身反映出社会的矛盾，即或是在不以情节状态的样式来表达这种矛盾的时候（列宁）。对于音乐内容问题的研究，苏联学者和社会主义国家的理论家是以列宁的反映论为基础，同时考虑到19世纪80年代恩格斯在书信中所陈述的创作的现实主义与思想性相互联系的学说，并依据19世纪中叶和后半叶俄国革命民主主义者和进步艺术评论家的现实主义美学。作为音乐美学认识论问题的一个观点，详尽地研究音乐方法论和风格的理论，这一理论与音乐艺术中的现实主义和社会主义现实主义的理论有关。在列宁1914—15年所陈述的见解中，音乐规律与宇宙规律的本体论对比已经移到辩证唯物主义的基础之上。列宁在摘记黑格尔的《哲学史讲稿》的要点时，曾强调指出了在音乐中有效的特殊发展规律与自然发展的普遍规律和社会发展的特别规律的统一。

新音乐美学的价值说问题研究的开创者是普列汉诺夫。

他在《没有地址的书信》一书中，依据他的美乃是"采集的"效益的观念，把协和音感和节奏正确感解释为音乐活动最初阶段就已有的特点，是集体劳动动作"采集的"合目的性。阿萨菲耶夫在他的音调论中也提出了音乐价值的问题。社会选择适合它社会心理紧张度的音调。但是音调可能失去它对社会意识的现实性，转到心理生理刺激物的水平，在这种情况下，它成了娱乐性的、没有高度思想性激发的音乐创作的基础。在本世纪60—70年代又重新显示出对音乐美学价值说问题的兴趣。40—50年代，苏联学者开始研究本国音乐评论史和音乐美学思想史。在50—70年代，外国音乐美学史的研究成为一个单独的领域。